Die Musik

XXXII. Jahrgang

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift
der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk
in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Zweiter Halbjahresband

April 1940 bis September 1940

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis (Zweiter Halbjahresband, April bis September 1940)

Aufsätze

Berichte und kleine Beiträge

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[2])

[2]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Das Musikleben der Gegenwart

Besprochene Schallplatten

Zeitgeschichte

Bilder

Postverlagsort Leipzig

Die Musik

Monatsschrift

XXXII. Jahrgang - Heft 7

Organ der Hauptstelle Musik
beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten
geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

MHV

April 1940

Max Hesses Verlag / Berlin

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | April 1940 | Heft 7

Von der Stammesart im Volkslied

Von Werner Danckert, Berlin

Bekanntlich sind bei der Prägung einer stammestümlichen Mundart nicht so sehr die einzelnen Lautgestalten entscheidend als vielmehr jene dynamischen Unterströmungen, denen die Formen entquellen. Die gleiche Beobachtung ergibt sich bei dem Versuch, musikalische Mundarten im Volkslied aufzuspüren. Auch hier entspringen die letzthin formprägenden Kräfte aus der allgemeinen Bewegtheit, aus der „Vortragsweise", deren dynamischer Gehalt stets verläßlichere Aufschlüsse verheißt als die starren Melodieumrisse, wie sie das bloße Notenbild festlegt.

Immerhin: auch das Notenbild ermöglicht oft Rückschlüsse auf die elementare Dynamik, wenn der Beobachter sich auf solche Dinge einzustellen versteht. Nicht auf dem Papier, sondern einzig im lebendigen Nachvollzug wird man daher den wesentlichen Fragen näherkommen.

Einen besonders ergiebigen Vergleichsstoff bilden die von Stamm zu Stamm, von Landschaft zu Landschaft wandernden Melodien. Ihr Wandern bedeutet fast immer zugleich Gestaltwandlung. Sie werden „umgesungen", fortgebildet, treiben neue Sprossen und Blüten. Dieses Umsingen ist in der Regel kein farbloses „Abschleifen", kein mechanischer Verschleiß, wie die bekannte Theorie des „Zersingens" für die entsprechenden sprachlichen Umgestaltungen behauptet, sondern ein schöpferischer Vorgang, ein Zeugnis für die Lebendigkeit des Liedes! Unbewußte Bildekräfte der Stammesart sind an der Entstehung landschaftsgebundener Melodieabzweigungen aufs lebhafteste beteiligt. Der Gruppenvergleich erweist die Gemeinsamkeiten stammestümlicher Varianten. Dazu bedarf es natürlich eines reich ausgebreiteten Vergleichsstoffes. Doch lassen auch typisch gelagerte Einzelfälle wesentliche Aufschlüsse gewinnen.

Zwei solche Gegenüberstellungen seien im folgenden vorgewiesen. Neben den sozusagen handgreiflichen Dialektverschiedenheiten, wie sie in gewissen Rhythmen oder melodischen Einzelwendungen zutage treten, zeigen die Beispiele vor allem tiefgreifende Unterschiede der Zeitstile. Man wird bemerken, daß fast jeder deutsche Stamm ein besonders nahes Verhältnis zu einer historischen Stilform bewahrt.

Wenn etwa Karl Reuschel in seinen bekannten Volkskundlichen Streifzügen (Dres-

den und Leipzig, 1903, S. 147 ff.) die fränkische Liedweise als „verschnörkelt" schildert, so hält es nicht schwer, diese Beobachtung in die Begriffswelt der Stilgeschichte zu übertragen: offenbar ist hier der starke Einschlag von rokokohafter und empfindsamer Melismatik gemeint, der das mainfränkische Lied so lebhaft durchsetzt. Das eigentümlich Schwingende, Walzende der schwäbischen Ländlerlieder setzt die zügige Bewegtheit der klassisch-nachklassischen Rhythmik voraus. In einen älteren (hauptsächlich frühbarocken) Stilbereich führen jene typisch bajuwarischen Gesänge, in welchen jede einzelne Zählzeit eine kräftige Sonderbetonung zu fordern scheint, wie das folgende Beispiel kurz veranschaulichen mag.

Neben die Melodie des bekannten altdeutschen Kindelwiegenliedes (A) halte man eine neuere ostmärkische Fassung nach der Aufzeichnung von A. Commenda (C) oder die noch stärker durchfigurierte Lesart B von Ziska-Schottky (1819).



Auch viele nieder- und ostdeutsche Lieder wurzeln in der Bewegtheit des (mittleren) Barock. Noch ältere Grundformen finden sich zum Beispiel in lothringischen Weisen der bekannten Pinckschen Sammlung und im Liede mancher südostdeutscher Sprachinseln.

Recht brauchbaren Vergleichsstoff verschafft uns die folgende Zusammenstellung: ein schwäbisches Scherzlied (A, in zwei Fassungen), drei in Niederdeutschland weitverbreitete Gesänge (B, C, D), ein bayrischer „Zwiefacher" aus der Oberpfalz (E, Klarinettenweise, auch Singtanz), schließlich eine mainfränkische (F) und eine sudetendeutsche (G) Abzweigung.

A. Schwaben. Erk: Deutscher Liederhort, Berlin, 1856, Nr. 98. — Gustav Wirsching: Schwäbisches Liederbuch, 2. Aufl., Kassel, Bärenreiter-Ausgabe 1200, S. 48.

B. Niederdeutsch. Schleswig-Holstein. Text zuerst bei K. Müllenhoff: Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg; Kiel, 1845, S. 400 f., Nr. XLVI; Weise aus dem Niederdeutschen Liederbuch, Hamburg und Leipzig, 1884, Nr. 40. — Erk-Böhme: Deutscher Liederhort II, Nr. 824.

C. Niederdeutsch. Niederdeutsche Volkslieder, Münster i. W., 1928, Nr. 24.

D. Mecklenburg. Volkslieder aus den beiden Mecklenburg, Rostock, 1933, Nr. 54.

E. Oberpfalz. Sechs „Bairische" aus der Oberpfalz, mitgeteilt von Hans Commenda: Das deutsche Volkslied, 30. Jahrg., 4. Heft, Wien, 1928, S. 54, Nr. 3.

F. Franken. Erk: Deutscher Liederhort, Nr. 80.

G. Schönhengstgau. Liederbuch des BDM., 2. Ausgabe, Wolfenbüttel und Berlin, 1938, S. 187.



Sämtliche Melodien verarbeiten augenscheinlich den gleichen Grundstoff: vielleicht gehen sie allesamt auf eine instrumentale Tanzweise — etwa ein älteres Menuett oder eine Ländlerweise des 18. Jahrhunderts — zurück. Das würdevoll Schreitende, Gehaltene des Urbildes aus der Zopfzeit erhielt sich unstreitig am besten in den drei niederdeutschen Fassungen (B, C, D). Einem in der musikalischen Satztechnik einigermaßen bewanderten Bearbeiter könnte es gar nicht schwerfallen, zu diesen Lesarten einen gravitätisch stelzenden Baß (einen regelrechten „Generalbaß"!) zu erfinden! Fassen wir insbesondere den zweiten und dritten Zeilenschluß des niederdeutschen Liebesliedes (B) ins Auge, so glauben wir förmlich die zeremoniösen Verbeugungen und die gemessenen Schritte (pas menus) der alten Menuettänzer noch zu verspüren. Freilich sind Puls und Schritt unserer Weise nicht „galant" verschnörkelt, nicht rokokohaft schaukelnd, sondern einfacher, auch steifer. Noch würdevoller und breiter, mehr sarabandenartig spinnen sich die Schlußzeilen des niederdeutschen Bauernliedes (C) fort; manche Wendungen erinnern uns an eine bekannte Liedform des 17./18. Jahrhunderts, nach Art der Folies d'Espagne. Melodie D ist eine Vereinfachung von C. Mit all diesen musikalischen Beobachtungen stimmt die Erfahrung gut überein, daß noch heute im niederdeutschen Bereiche die geschrittenen und gestampften Tanzformen vorherrschen.

So werden wir es nicht als zufällig, sondern als stammestümlich bedingt empfinden, daß das niederdeutsche Bauerntum in Sang und Tanz an der eigentümlich gebundenen, schwer wuchtenden Bewegungsart der deutschen Barockzeit fest-

hält. Zeitlich gebundene und landschaftliche Art erscheinen aufeinander abgestimmt[1]). Es soll damit keineswegs behauptet werden, daß die Fassungen B, C, D bereits im 18. Jahrhundert in Norddeutschland heimisch waren. Es ist sehr wohl denkbar, ja wahrscheinlich, daß eine süddeutsche Ländlerweise um 1800 nach Norden wanderte und erst im Laufe des vorigen Jahrhunderts landschaftseigene Sprossen trieb. Es wäre dies kein Sonderfall, denn oftmals läßt sich beobachten, wie Wandermelodien jüngerer Prägung in Landschaften von „konservativer" Grundhaltung (vor allem rhythmisch) zurückstilisiert, der landschaftlich vorherrschenden Stilstufe angeglichen werden. Besonders eindringlich spricht in dieser Hinsicht das Liedgut mancher südostdeutschen Sprachinseln. Hier finden wir sogar, daß Durlieder der Jüngstvergangenheit auf die tonalen Vorstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgeführt wurden.

Nicht nur stammhaft verschieden, sondern auch jünger, vergleichsweise gegenwartsnäher, mutet die *schwäbische* Singweise (A) an. An Stelle der dreigliedrigen tritt hier eine zwei- bzw. vierteilige Form, aus der das geringere „Fortspinnungs"-Bedürfnis, das stärker ausgeprägte Symmetriegefühl einer *jüngeren* Zeit (etwa um 1800) spricht. Die Gesamtverteilung der Harmonien weist übrigens in dieselbe Richtung. Doch fassen wir den melodischen *Umriß* einmal näher ins Auge: jede Dreitaktgruppe erscheint in sich gerundet, der Gesamtumfang nicht unbeträchtlich vergrößert. Auch wenn wir nur die einzelnen Melodieglieder betrachten, erkennen wir leicht das lebhafter Bewegte, fast jodlerartig Weitausgreifende der süddeutschen Art. Eine schreitende Unterstimme könnte man zu dieser Melodie kaum hinzufügen: der lebhaftere, ländlerartig „walzende" Gang der Melodie entzieht sich der Fessel des starren, stufenförmig fortschreitenden Basses.

Fassen wir zusammen: Aus der schwäbischen Melodie scheint ein lebhafteres, weniger gebundenes, stärker nach außen drängendes Bewegungsempfinden als aus den niederdeutschen Fassungen zu sprechen. Und diese bewegtere, flüssigere Art verbindet sich wiederum mit einer musikalischen Stilwelt jüngerer Prägung, mit dem musikalischen Grundempfinden vom Ausgang des 18. oder Beginn des 19. Jahrhunderts.

Die Melodie des *oberpfälzischen „Zwiefachen"* (E) steht in ihrem äußeren Umriß der niederdeutschen Weise (B) ziemlich nahe. Nur wenn wir die Schlüsse der beiden letzten Zeilen ins Auge fassen, wird uns klar, daß die bayrisch-pfälzische Art hierin ähnlich der schwäbischen — die harmonische („jodlermäßige") Ausfüllung des Tonraumes bevorzugt. Überhaupt erkennen wir bei näherer Vertrautheit, daß unsere letzte Fassung weder *gemessen* wie die niederdeutsche noch *schwingend-walzend*

---

[1]) Auch in der *kunstmusikalischen Entwicklung* wirkt sich ja bekanntlich der Haupteinfluß des deutschen Nordens im 17. Jahrhundert aus! Auf diesen Sachverhalt hat besonders nachdrücklich Wilhelm *Werckmeister* in seiner Arbeit „Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts" (Berlin 1936, S. 41 ff.) hingewiesen. Mitteldeutsche und norddeutsche Meister wie M. *Weckmann*, 1621—1674 (geb. in Thüringen, wirkte in Hamburg), Dietrich *Buxtehude* (1637—1707 in Lübeck) und G. *Böhm* (1661—1733, aus Thüringen, wirkte in Lüneburg) vertreten den an spekulativer Phantastik reichen norddeutschen Barock. Bis zum Hochbarock, bis zur Generation eines Reinhard *Keiser* (aus Weißenfels, seit 1694 in Hamburg) und G. *Ph. Telemann* (geb. in Mitteldeutschland, seit 1721 Musikdirektor in Hamburg) reicht die ungebrochene Schöpferkraft dieses Stils. Seinen Ausklang bildet das (noch immer eigentümlich formstarre) norddeutsche Rokoko der älteren *Bach-Söhne*, Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann.

wie die schwäbische sich bewegt. Mit besonderer Wucht scheinen hier die Betonungen zu fallen, und wie urwüchsig elementar diese Freude am Auskosten des rhythmischen Stoßes ist, zeigt der urbajuwarische Taktumschwung, der ja der ganzen Gattung dieser Tänze den Namen verlieh. Man versuche einmal lebhaft nachzufühlen, wie der Fluß des dreischlägigen Taktes durch die zweischlägigen Einschiebsel gehemmt wird, wie dann nach solcher Aufstauung der Kräfte aufs neue das stampfende Schwingen anhebt!

Zusammengefaßt: Wir erkennen hier die Lebensfreude und Lebensfülle des *bajuwarischen Stammes*, die sich mit besonderer Lust urwüchsiger Ausdrucksformen bedient. Wenn wir diesen Zug einen „urtümlichen" nennen, so haben wir abermals, zunächst unbewußt, etwas Geschichtliches verzeichnet: nämlich die tiefere Verbundenheit bayrischer Stammesart mit dem „*altdeutschen*" Lebenspuls, mit dem Zeitalter der deutschen Renaissance und des deutschen Frühbarocks. Schon verschiedentlich wurde von Musikforschern vermutet, daß die taktwechselnden Tänze — wohl nicht in ihrer heutigen Erscheinungsform, aber in ihrer Wurzel — auf die „Zeit vor der Einführung des Taktstrichs", also auf das 16. Jahrhundert, zurückgehen. Zweifellos liegt in dieser Beobachtung etwas Richtiges. Allerdings findet sich, rein formal betrachtet, auch wesentlich jüngeres Stilgut in diesen Tänzen. Elemente des 18./19. Jahrhunderts (z. B. dreiteilige Formen vom Schema A B A). Aber die Wurzeln der Gattung müssen älter sein. Namentlich in den zweiteiligen Reprisenformen findet man häufig einen frühbarocken Zug: *die Technik der Motiv- oder Linienumkehrung nach dem ersten Doppelstrich*. Abermals werden wir zu der Erkenntnis geführt, daß eine *Stammesart* mit einer bestimmten *geschichtlichen Lebensstufe* (oder doch mit ihrem Grundrhythmus) sich gern verbündet.

Ungefähr „gleichaltrig" mit A mag die *mainfränkische* Lesart (F) sein. Das Zeitmaß ist wohl noch rascher zu denken, mit ganzen Takten als Zählzeit. Das Melos klingt wie ganz spätes Rokoko, gelöst, von der Formel des Generalbasses befreit. Aber ein wenig zopfig ist noch das „Echo" der Takte 7—8, ganz rokokohaft der zugespitzte Schluß. Auch diese Beobachtung steht nicht vereinzelt da. Wenn wir etwa die bekannte Sammlung *Ditfurths* oder auch jüngere Liedwerke Mainfrankens durchmustern, so stoßen wir immer wieder auf Wendungen des späten Rokokos: blühende Melismen, Vorhalte, „Seufzermotive" und ähnliches mehr.

Rein zeitstilistisch betrachtet steht endlich die *sudetendeutsche* Abzweigung (G) den niederdeutschen Varianten näher als den süddeutschen. Auch hier spürt man das feste rhythmische Schrittmaß des Generalbasses. Typische sudetendeutsche (z. T. allgemein ostdeutsche) Besonderheiten sind: rhythmische Schärfung, insbesondere kenntlich am „Spaltrhythmus" | ♫ ♩ ♩ |, tetrachordale „Ausmessung" des Tonraumes (durch eckige Klammern angezeigt), Vorliebe für ausgeprägte Richtungsgegensätze in der Kadenz- und Linienbildung.

Goethe faßt einmal den Anteil der Nationen am geschichtlichen Gesamtgefüge der europäischen Kultur im Bilde einer *Fuge*, deren wechselnde Themeneinsätze die zeitlichen Phasenverschiebungen oder Schwerpunktverlagerungen des geschichtlichen Ablaufes verdeutlichen sollen. Ganz ähnlich könnte man wohl, historisch betrachtet, den Anteil der *Stämme* am Gesamtgefüge der *deutschen Nationalkultur* zu deuten

versuchen. Auch hier liegen die Einsätze und die Höhepunkte nicht alle gleichzeitig, sondern im Nacheinander. Und es scheint, daß aus diesem Nacheinander der Erfüllungszeiten nicht nur äußere Zufälligkeiten (etwa der kulturgeographischen Lagerung) zu uns sprechen, sondern ein tieferes Gesetz, das sich mit der elementaren Bewegtheit der Stammesart aufs unmittelbarste verbindet.

Facherziehung der Musik- und Kunststudenten im Krieg

Ein Leistungsbericht

Von Rolf Schroth, München

I

Die Grundsätze unserer Erziehung und die Leitgedanken neuer Berufsausbildung haben, aus einer Weltanschauung geboren, die gleiche Zielsetzung: die Verwirklichung deutschen Wesens, die sich allein in der Vollendung der unserer Art innewohnenden drei Grundkräfte, der körperlichen, der geistigen und der seelischen, vollzieht und damit das Streben um die Einheit von Wollen, Wissen und Glauben darstellt. Erziehung und Berufsausübung dienen dem gleichen Ringen um die völkische Lebensgestaltung. Wie jeder Beruf auf einer der drei Grundmächte beruht und von dort aus in seiner Weiterentwicklung wächst — aus dem Seelischen der des Künstlers, aus dem Geistigen der des Wissenschaftlers —, so hat er doch sein Fundament und seine innerste Stärke in der Einheit dieser drei Kräfte und der sich daraus ergebenden gegenseitigen Ergänzung, wenn er über ein leeres, formales Spezialistentum hinaus zu einer wirklichen Leistungshöhe gelangen und seiner ganzen Verantwortung und Verpflichtung den völkischen Erziehungs- und Führungsaufgaben gerecht werden will. Der Wissenschaftler, der über die Kräfte des Verstandes und Geistes seine forschende Arbeit vollzieht und nur durch diese Spezialisierung zu überragenden Ergebnissen kommt, wird nur dann sein Erkennen in die Tat umsetzen können, wenn ihm neben dieser Geisteszucht eine innere Haltung und Stärke zu eigen ist, die in ihm eine ungebrochene Tatbereitschaft für das Erkannte wach hält. Der Künstler, der über die Mächte der Seele sein Werk gestaltet und nur durch eine handwerkliche Fertigkeit in der Beherrschung dieser Kräfte zu hervorragenden Erfolgen gelangt, wird nur dann über seine Kunst innerstes Seelentum gestalten und Herzen anzünden, wenn eine große Leidenschaft in seinem Wesen brennt. Allein aus dieser Einheit wachsen die das tägliche Könnertum überragenden Leistungen, wie wir sie verstehen, wenn wir das Wort Leistungsprinzip gebrauchen, das Können und Haltung zugleich fordert. Aus der Ganzheit der drei Grundmächte unseres völkischen Wesens wächst in der Erziehung der Charakter und in der Berufsausbildung und -ausübung die Persönlichkeit, die deutsches Menschtum führen und deutsche Art prägen kann.

Diese Erziehungsidee ist aus dem Leben mit seiner ganzen Vielfalt geboren. Sie dient dem Leben, indem sie es meistert. Nicht aber von den zeitweilig anfallenden äußeren Forderungen des Lebens wird eine jeweilige Ordnung aufgezwungen, sondern die einmal erkannte, immer gleich gültige, die echte, politische Idee führt das Leben und findet immer in der sich daraus ergebenden Lebensgestaltung ihre Erfüllung. Die Werte und Kräfte, die wir einmal für gültig erkannt haben, werden dann immer und zu allen Zeiten bestehen müssen. Im Frieden wie im Kriege soll nur das, was wirklich vor dem Leben in seiner Echtheit und Wahrheit bestehen kann, erhalten bleiben. Das Wort: Soldatenjahre — geistig arme, d. h. auch kulturell leere Jahre, gilt für uns nicht mehr. Gerade in Notzeiten eines Volkes wächst die erhabenste Stärke aus den seelischen Tiefen und Quellen seines Volkstums sinngemäß der Bedeutung, die die Kunst im Aufbau der Erziehung beansprucht.

★

II

Auf unserem studentischen Boden führt das zur Auffindung neuer Ausbildungswege für den Künstler und zur Entfaltung neuen künstlerischen Schaffens.

a)

Der Zeit und dem Kampfe unseres Volkes entsprechend gilt in der heutigen studentischen kulturellen und künstlerischen Tätigkeit folgender Leitgedanke: Die gesamte Kulturarbeit und künstlerische Gestaltung dient jetzt der seelischen Erstarkung von Front und Heimat, indem sie den Schicksalskampf mit allen seinen schweren Opfern, seinem heldenhaften Siegen und Sterben, Frohmut und Leid, Humor und Ernst spiegelt, das Leben und Kämpfen des Volkes, wie es wirklich ist, über die Sprache der künstlerischen Verklärung zum Ausdruck bringt und damit den seelischen Gehalt deutscher Kunst innerlich läutert, festigt und unbesiegbar macht.

Es gelten folgende **Anleitungen**: Jede Auswahl von Gedichten und Literatur, alle Chor- und Orchesterübung, der Aufbau der Feiergestaltung, das Schaffen und Auswählen von Kompositionen und Werken der bildenden Kunst sowie der Rundfunkeinsatz stehen unter diesem einen Gedanken, indem sie von der ernsten, tiefethischen bis zur heitersten, echt humorvollen Seite den soldatischen Lebenskampf von Front und Heimat in allen Regungen darstellen. Die praktische Verwirklichung erfolgt über die Studentenführer der Kunstakademien, Musikhoch- und -fachschulen, über die Kulturamtsleiter der Universitäten und vor allem durch die untersten Einheiten des Studentenbunds, die Kameradschaften, die auf alle Hochschulen des Reichs verstreut sind.

b)

Die Studentenchöre sollen z. B. Freiheits-Soldatenlieder ernster und heiterer Art unter den Leitgedanken: „Wer jetzig Zeiten leben will" oder „Kein schön'ren Tod gibt's auf der Welt" bis „Lustiges Soldatenleben" singen, die Orchester unterstellen sich dem gleichen Stoffgebiet. Dichtung und Prosa, handelnd vom Sinn des Lebens, des heroischen Opferganges eines einzelnen für das Ganze, vom Überwinden des Todes durch das Fortleben im Volke, sollen im Mittelpunkt stehen. In der Ausgestaltung großer Feiern oder in Gemeinschaftsstunden kleinsten Rahmens stehen diese Sätze im Mittelpunkt: „Es ist nicht nötig, daß du lebst, wohl aber, daß Deutschland lebt", „Den Müttern", „Das Vermächtnis der Gefallenen", „Du bist nichts, dein Volk ist alles." Von diesem Ideengut werden die Komponisten entscheidende Anregungen für Kantaten und Instrumentalwerke erfahren.

Der Einsatz der Chöre und Orchester unserer **Musikstudenten** erfolgt bei Werkfeiern in den Rüstungsbetrieben, in den Autobahnlagern und in Dörfern und Städten am Westwall. Öffentliches Singen und WHW.-Konzerte mit der Bevölkerung stehen neben Musikstunden in den Lazaretten und Verwundetendepots.

c)

Die Studierenden der **bildenden Kunsthochschulen** und Meisterschulen des Deutschen Handwerks setzen ihr Können in einer ihrer Fachausbildung entsprechenden Form ein. Angefangen bei der einfachsten praktischen Nutzbarmachung der angewandten Künste, sei es in der wohnlichen Ausgestaltung der Luftschutzkeller bis zu dem Entwerfen von Postkartenserien und Plakaten, der besonderen Schriftgestaltung und bildhaften Darstellung der Begriffe unserer Zeit: „Ordnung und Freiheit", „Arbeit und Kampf", „Deutsche Mutter."

Daneben finden die Studierenden der Kunsthochschulen noch ein besonderes Wirkungsfeld; ihr **Sondereinsatz in der „Studentischen Kriegspropaganda"**, die Zeichnung **politischer Karikaturen**. Diese politischen Kampfzeichnungen sind für die Bildpropaganda, die der Entlarvung gegnerischer Winkelzüge dient, ein unerhört wirkungsvolles Mittel. Es ist dabei notwendig, daß gerade diese Karikaturen den Rang des Kunstwerkes haben, mit einem geistvollen Grundgedanken und feiner Ironie ausgestattet sind und unter Verzicht auf plumpe Komik und billige Effekte überzeugen. Daneben schaffen die Kunststudenten Schaubilder für Aufführungen von Moritaten und politischen Scharaden, stellen selbst Handpuppenspiele her. Diese Bilderfolgen mit Texten und gemeinsam zu singenden Kehrreimen, der politische Kasper und die Schattenspielgruppen sind ein hervorragendes Unterhaltungs- und Aufklärungsmittel bei dem öffentlichen Einsatz im WHW. und haben sich auch in Lazaretten bestens bewährt. Die Plakate zur Werbung für diese Veranstaltungen sind natürlich von den Studierenden selbst gezeichnet.

d)

Hand in Hand mit der Lenkung des **künstlerischen Schaffens** beim musikalisch und bildnerisch Begabten erfolgt die allgemeine **kulturelle Erziehung** des gesamten Studententums. Diese beiden Aufgaben werden gleichzeitig gesehen und hinreichend erfüllt. Ein Beispiel dafür sind die soeben durchgeführten „**Tage studentischer Kunst**" in München. Diese Tage waren ein lebendiges **Zeugnis von der weitreichenden studentischen Kulturarbeit**. Es ging dabei darum, auf der einen Seite das eigene kulturelle Leben und künstlerische Schaffen der Studenten zu zeigen und auf der anderen Seite den Studenten hochqualifizierte Kunst, einzelne große Meisterwerke zu vermitteln, damit das eigene künstlerische Schaffen sich nicht allein auf künstlerisches Empfangen persönlicher Regungen beschränke, sondern zu aktivem eigenen Gestalten und Mittun angeregt und zu künstlerischem Erleben fremder, älterer Kunstwerke aufgeschlossen wird. Erst diese Wechselwirkung macht eine große künstlerische Leistung möglich. Zur Eröffnung des reichhaltigen Programms stand die Festaufführung des „Palestrina" von Hans Pfitzner in der Staatsoper, die ein treues Bekenntnis für diesen reinen Vorkämpfer völkischer Art und tief innerlicher Musik war. Zur Einführung in die Oper sprach am Tage vorher ein Dozent über Inhalt und Wesen des Werks. Der Komponist war selbst als Ehrengast bei der Festvorstellung und konnte sich anschließend mit der Jugend noch ausgiebig über die Ziele seiner Arbeit aussprechen. — Das vielfältige Schaffen der Studierenden der bildenden Künste wurde in einer Ausstellung gezeigt, zu deren Eröffnung ein in unserer Zeit hoch-

geschätzter Meister sprach. Ein Kammermusikabend brachte Uraufführungen musikstudentischer Werke und gleichzeitig ein ausgereiftes, bis ins kleinste ausgefeiltes Streichquartett eines Lehrers. In einer Morgenfeier kam in einer Dichterlesung Magnus Wehner zu Wort und konnte über die gehobene Form seiner Sprache den Studierenden eine weite seelische Welt, die ihnen im Alltagsleben nicht begegnet, aufzeigen. Den Abschluß der Festtage bildete ein großes Konzert, in dem die Jupiter-Sinfonie von Mozart und Bruckners Vierte zur Aufführung gelangten. Damit kamen **all die Gestaltungskräfte deutscher Kunst**, sowohl die der Dichtung als die der Musik und bildenden Kunst zur Sprache. Die Durchführung dieser „Tage studentischer Kunst" in München, die künstlerische Aktivität der jungen Studenten mit würdiger Unterordnung unter die Meisterleistung des Älteren vereinigten, ist Zeugnis dafür, daß das deutsche Studententum auch in den Kriegstagen das Führerwort von der Kunst als der „politischen Lebensmacht eines Volkes" erfüllt.

*

So steht auch der deutsche Kunststudent, wenn er nicht bereits zu den Waffen gerufen ist, mitten im schicksalhaften Verteidigungskampf unseres Volkes. Für ihn als politischen Künstler ist das nicht die vorübergehende Befolgung eines Auftrages von außen, sondern für ihn ist das innerstes Bedürfnis, sein Können als Waffe in dem Ringen um völkische Freiheit einzusetzen. Für ihn gibt es nur einen Auftraggeber, das ist das deutsche Volk. In ihm brennt nur ein Auftrag, seine Begnadung der Sehnsucht dieses Volkes zu weihen. Für ihn, dem jedes einzelne Werk, das er zeugt, persönliches Opfer und viele Entbehrungen abverlangt, ist das Wort des Führers, daß die „Kunst die stolzeste Verteidigung eines Volkes" ist, schönste Verpflichtung und oberstes Gesetz.

Gedanken über einen Meister

Zur Vollendung des 80. Lebensjahres von E. N. Freiherr von Reznicek am 4. Mai.

Von Hermann Killer, Berlin

Sein Leben verläuft nicht „rund um Donna Diana", wie mancher nicht ganz Kundige wohl meinen könnte, wenn er die Anzahl der Anekdoten und Berichte über diesen Meister durchblättert. Jedenfalls verwahrt sich Reznicek ganz entschieden gegen diese billige Popularität, und er hat wohl mehr als hundertmal mit einer bissigen Bemerkung den Rundfunk abgestellt, wenn ihm daraus Tag für Tag und aus allen Ecken und Enden die heiteren Klänge „der" Ouvertüre seines Lebens entgegentönten. Freilich hat diese Volkstümlichkeit auch ihr Gutes, und der Freiherr, der als Schaffender jahrzehntelang viel bitteres Lehrgeld für sein Unvermögen in allen Dingen des Geschäfts und der Reklame hat bezahlen müssen, stellt nicht ohne Befriedigung fest, daß die Plattenaufnahmen der Donna-Diana-Ouvertüre in den letzten drei Monaten über 6000mal verkauft worden ist. Es ist ein später Erfolg, aber die, wenn auch einseitige, Begriffsbestimmung seines Schaffens, die damit verbunden ist, hat doch immerhin bereits seit der Machtübernahme einen ständig größeren Kreis von musikalischen Menschen auf einen deutschen Komponisten unserer Zeit aufmerksam gemacht, dessen Lebenswerk an Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit seinesgleichen sucht.

In Emil Nikolaus Freiherrn von Reznicek ist eine seltene Lebens- und Schaffenskraft lebendig. Er gehört unstreitig zu den Diesseitsnaturen unter unseren Tonsetzern, und er bekennt sich zu einer das Leben uneingeschränkt bejahenden Weltlichkeit und Weltoffenheit. Das hat freilich keineswegs gehindert, daß er auch zwei geistliche Oratorien geschrieben hat. Aber wenn dann kurz nach einem solchen Werk, das ihn erst recht eigentlich für eine bestimmte Musikgemeinde legitimierte, etwa eine Operette herauskam, so wurden ihm von nicht unwesentlichen Hörerkreisen die höheren musikalischen Weihen wieder aberkannt. Man unterschätze nicht die Kraft der Einseitigkeit. Sie schafft „Jünger" und eine „Gemeinde", deren unentwegter Begeisterungsfähigkeit es nicht selten gelingt, dem erkorenen Meister allgemeine Geltung zu erkämpfen.

Reznicek hat eine solche Gemeinde nie besessen. Das lag gewiß nicht an mangelnder Kraft seines Musikertums, denn die meisten seiner Werke tragen das Gepräge unbedingter Meisterschaft. Viel „Scherz, Satire und Ironie" — hervorstehende Charakterzüge auch des Menschen Reznicek — steckt in ihnen, aber dahinter schaut oft genug der Pessimismus eines allzu wachen Geistes hervor, in dem sich Seltsames und Dämonisches, daneben aber auch echter erlösender Humor zu einer vielseitigen, beweglichen, zugleich kühnen und doch konservativen Persönlichkeit vereinen.

Reznicek ist nie der Fanatiker einer Idee gewesen. Seine Stärke liegt in der sich ständig erneuernden Kraft des künstlerischen Erlebnisses. Es hat sich immer sofort in Gestaltung umgesetzt — daher die Vielzahl seiner Werke —, aber das abgeschlossene Kunstwerk war für den Meister abgetan. So sehr abgetan, daß er es nicht selten ganz vergaß und oft erst nach Jahren beim Hören irgendwelcher

Melodien darauf kam, daß er ja selbst dieses Werk geschrieben habe. So hat Reznicek alle Gebiete der Musik gleichsam im Sprung genommen und sprunghaft durchmessen. Dreizehn Opern, darunter „Donna Diana", „Till Eulenspiegel", „Ritter Blaubart", „Holofernes", „Satuala", „Spiel oder Ernst", „Der Gondoliere des Dogen", eine Operette, — nebenbei bemerkt mit einem Walzer von klassischem Format —, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Chorwerke, Kammermusik, Lieder aller Art, drei Oratorien, ein Requiem zum Gedächtnis der im Weltkrieg gefallenen Helden, Klavierstücke, Schauspielmusiken, Orgelwerke, Instrumentalkonzerte, ein Ballett — es gibt keinen musikalischen Bereich, in den dieser Proteus der zeitgenössischen Musik nicht eingedrungen wäre und den er nicht durch markante Schöpfungen bereichert hätte. Wenig bekannt ist auch, daß Rezniceks Schaffen eng mit der deutschen Volksmusik zusammenhängt. Ein Drittel seiner Werke ist nach seinen Worten auf der deutschen Folklore aufgebaut, der er zeitlebens viel Kraft und Mühe auch als Sammler und Herausgeber gewidmet hat. So ist zum Beispiel die Einleitung seiner D-dur-Sinfonie ein deutsches Volkslied, und zahlreich sind die thematischen Anklänge und Zitate aus dem Schatz alten deutschen Volksgutes.

Der Weg zur Musik ist dem Sohn des österreichischen Generals Josef Baron Reznicek und der Fürstin Ghika nicht leicht gemacht worden. Es genügte nicht, daß er mit zwölf Jahren bereits ein fertiger Pianist war und mit dreizehn seine ersten Kompositionen vorlegen konnte. Erst mußte das Gymnasium absolviert und das juristische Staatsexamen an der Universitägt Graz bestanden sein, ehe sich dem jungen Musiker die Tore des Leipziger Konservatoriums auftaten. Nach dem Musikstudium wird das Leben Rezniceks über drei Jahrzehnte durch den Beruf des Opern- und Konzertdirigenten bestimmt. Zürich, Stettin, Berlin, Jena, Weimar, Bochum und Jahre später Warschau und Berlin sind Stationen dieser Laufbahn, die durch ein Engagement als Militärkapellmeister in Prag unterbrochen wurde. Hier spielt auch jenes berühmte Duellintermezzo, das der junge Kapellmeister durch sein mutiges Eintreten mit dem Säbel für seine von einem Zudringlichen belästigte Frau heraufbeschwor, das seine Entlassung zur Folge hatte — aber auch die Komposition der „Donna Diana" und ihre Ouvertüre, die ihren Welterfolg der glücklichen Eingebung jener bekannten Geigenfigur verdankt, die so wirkungsvoll zu dem vorangehenden Notenwirbel kontrastiert. Seit 1902 lebt Reznicek in Berlin. Seine letzte Theater-Kapellmeistertätigkeit an der Komischen Oper fällt in deren Glanzzeit unter Gregor. Dann folgen Jahrzehnte eines intensiven, aber ausgeglichenen Schaffens, nachdem bereits 1885 die erste Oper „Die Jungfrau von Orleans" entstanden war.

Die langjährige Bindung an das Theater und die stattliche Zahl der Bühnenwerke rückt bei einer Betrachtung des künstlerischen Lebenswerkes den Musikdramatiker in den Vordergrund. Aber die gleichen Züge seiner Kunst sind auf allen Gebieten für ihn typisch, nicht zuletzt die farbige, blühende, mit feinstem musikalischem Witz und meisterlicher Instrumentierung behandelte Orchestersprache. Die innere Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit seines Schaffens ist ebenso unverkennbar wie dessen Stilistik, die bei allem Schweifen in den Bezirken der Moderne durch einen klar geprägten Formsinn bestimmt wird. Von den Generationsgenossen Strauß und Pfitzner ist nur der erstere Reznicek geistesverwandt. Sein Schatten fiel oft genug auf das Schaffen unseres Meisters, dessen Schicksal es war, bei aller Anerkennung im einzelnen und bei allen Einzelerfolgen lange in seinem Wert und in seiner Eigenart verkannt zu werden. Nachdem gar die allmächtigen jüdischen Kunstmacher die oft bewährte Methode des Totschweigens erfolgreich in Gang gesetzt hatten, war Reznicek im Musikleben der großen Öffentlichkeit gleichsam auf ein Nebengeleise abgeschoben. Das alles hat weder seine Richtung noch seine Kraft hindern oder beirren können, und heute blickt der Meister auf ein Lebenswerk zurück, daß nicht nur durch seine Fülle und Geschlossenheit, sondern auch durch seinen geistigen und künstlerischen Gehalt zu den großen Schöpfungen der neueren deutschen Musik zählt.

Der achtzigjährige Komponist hat sich noch keineswegs auf das Altenteil zurückgezogen. Eine neue abendfüllende Oper ist fertig, und die weiteren musikalischen Pläne erstrecken sich durchaus nicht nur auf Bearbeitungen früherer Werke. Wer ihn heute aufsucht, der findet ihn am Schreibtisch oder am Klavier, und obwohl auch die jüngste Zeit ihm schwere persönliche Schicksalsschläge zugeteilt hat, so hat Reznicek nach wie vor keine Zeit, müde, krank oder traurig zu sein. In den letzten fünf Jahren hat er sich neben seinem Schaffen tatkräftig für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten eingesetzt, in deren „Ständigem Rat" er als Delegierter Deutschlands seit seinem Bestehen eine weithin beachtete fruchtbringende Tätigkeit entfaltet hat und noch täglich in einer umfangreichen musikalischen Sichtungs- und Prüfungsarbeit der eingereichten Werke sowie einer weitverzweigten Korrespondenz leistet.

Das Bild seines Lebens und Wirkens, das hier in Ausschnitten angedeutet wurde, wäre unvollständig ohne einen Blick auf die private Persönlichkeit des Meisters, die in der Öffentlichkeit nicht selten dem schöpferischen Musiker im Hinblick auf Popularität Konkurrenz gemacht hat. Sie ist heute schon anekdotenumsponnen, und die meisten dieser Anekdoten halten sich in der Sphäre des Liebenswürdigen, des ironisch gefärbten Humors und eines kulturbetonten, auch in den Bereichen des

Galanten beheimateten Lebensstiles. Dazu gehört aber ebenso die geliebte Zigarre wie die entomologische Leidenschaft, die den Meister sogar zu einem wissenschaftlich anerkannten Schmetterlingssammler werden ließ, denn eine Bläulingsvariante trägt seinen Namen. So zwischen scheinbare Gegensätzlichkeiten eingespannt und doch bei allem Lebenstemperament von einer imponierenden Ausgeglichenheit im Menschlichen und Schöpferisch-Musikalischen, Romantiker vielleicht, aber über jede enge stilistische Einordnung hinaus eine künstlerische Persönlichkeit von vielfältigem Reiz und starker Eigenart, vermehrt Emil Nikolaus von Reznicek die Reihe der bedeutenden deutschen Musiker unserer Zeit um eine ihrer markantesten Erscheinungen.

„Rendezvous" beim „Potpourri"?

Von Alexander Franck, Nußdorf-Landau.

„Rendezvous bei N. Ein Potpourri aus seinen Meisterwerken." Das kann keine Sache deutscher Kultur sein, die in Tönen einer solch prahlerischen Ankündigung — dazu in unwürdiger Mischmasch-Sprache — folgen wird.

Darum hat bereits im Frühjahr 1934, bald nach der Errichtung der Reichsmusikkammer, deren Präsident den Wunsch ausgesprochen, daß künftig keine „Potpourris" mehr gespielt werden möchten, die die Werke unserer großen Meister in zerstückelter Form wiedergeben. Eine führende deutsche Tageszeitung hatte damals bei der Veröffentlichung dieses Satzes bemerkt: „Daß ein solcher Wunsch überhaupt hat ausgesprochen werden müssen, ist das einzig unbegreifliche dabei und ein Beweis dafür, in welch unverantwortlicher Weise die „Verantwortlichen" einer verflossenen Zeit den gesunden Geschmack unseres Volkes haben in Verwirrung geraten lassen, — falls sie ihn nicht bewußt in diesen heillosen Zustand gestoßen haben. Möge die Hoffnung nicht täuschen, daß allein ein Wunsch schon ausreicht, unsere Meister vor ferneren Schändungen zu schützen!"

Der Wunsch wurde vernommen, beachtet und teilweise auch befolgt. Kulturelle „Wünsche", die von „Bearbeitern", Verlegern und „Konzertveranstaltern" einen Verzicht auf langgewohnte, beliebte und wohl auch einträgliche Dinge fordern, pflegen auch gerne überhört zu werden. Darum lebt und blüht auch heute noch in deutschen Landen das „Potpourri" gar fröhlich weiter, vor allem in der „Unterhaltungsmusik" herkömmlicher Aufmachung, in volkstümlichen Konzertveranstaltungen, auch im Rundfunk usw. Die „Potpourristen" verstehen es nämlich, ihren geliebten musikalischen Mischmasch entsprechend zu tarnen und unter wohlklingenden und verführerischen Bezeichnungen dem ahnungslosen Hörer schmackhaft zu machen. Neben dem „Rendezvous" üben auch noch die „Soireen", die „Porträtfantasien" u. dgl. immer noch ihre Anziehungskraft aus. Aber das Kunterbunt aus Stück- und Flickwerk wird auch mit gut gewählten deutschen Namen auf die musikalische Speisenkarte gesetzt und als „Angereihte Perlen", als „Querschnitt", als „Erinnerungen" u. dgl. in vielen und großen Portionen verabreicht. Und wenn es gar in rührselig-süßlicher Gartenlaubenmanier als „Melodienkranz", als bunter „Melodienstrauß" oder gar als „Immortellenkranz auf irgendeines Meisters frühes Grab" angekündigt wird, dann darf es auch heute noch überall dort einer gerührten Nachfrage sicher sein, wo dringende Fragen einer völkischen Musikerziehung noch nicht gelöst wurden.

Und so sitzt der ahnungslose und geduldige Hörer in seinem volkstümlichen „Konzert" oder bei einer sonstigen Musikverabreichung und läßt das Machwerk eines musikalischen Bandwurms zwanzig und mehr Minuten lang widerspruchslos über sich ergehen. Hier klafft noch eine Lücke in unserm Kulturleben, die durch musikerzieherische Maßnahmen bald zu schließen sein wird. Dazu dürfte notwendig sein zu wissen, wie der kulturlose Mischmasch dieser „Potpourris" zu solch starker Ausbreitung gelangen konnte.

Der Franzose, dessen Sprachgebrauch das vielgenannte und bekannte Wort entstammt, bezeichnet mit „Potpourri" ursprünglich einen „Mischmasch", ein gewiß recht nahrhaftes, aber vielleicht nicht besonders wohlriechendes Gericht aus allerlei Fleisch und Gemüsen, aus welchen Gründen auch die Übersetzungen „Faultopf" oder „Riechtopf" gebräuchlich sind. In der Übertragung auf das Gebiet der Tonkunst (!) bedeutet es dann ein längeres Musikstück, das aus allerlei bekannten Melodien zusammengesetzt ist. Es ist ein Abkömmling jener heiteren „Quodlibets", die im ausgehenden Mittelalter als vokale Scherzform verbreitet und beliebt waren. Die hochstehende Chorkunst jener Zeit liebte zur harmlosen geselligen Unterhaltung eine gleich- oder nachzeitige Verkopplung von nicht zusammengehörigen Stimmen oder Liedbruchstücken. Es war ein dichterisch-musikalisches Allerlei und Vielerlei, wie dies schon der Name (quodlibet = „was euch gefällt") deutlich bekundet. Die sangeskundigen Italiener hatten für solche Musikspäße um 1600 wohl auch etwas derbere Bezeichnungen, wie mistichanga („Mischmasch"), cento („Flickenmantel") oder gar farrago

(„gemischtes Viehfutter“!), die zugleich auch auf die Anspruchslosigkeit solcher Singstücke hinweisen. Im nachzeitigen „Quodlibet“ wurden meistens kurze Liedbrocken (Liedanfänge) aneinandergereiht; die dadurch entstehenden gedanklichen „Überraschungen“ und „Zufälligkeiten“ der Textbuchstücke waren der eigentliche „Spaß“ dieser heiteren Geselligkeitskunst, deren Auswirkungen bis ins 18. Jahrhundert reichen.

Was nun einst eine gar fröhliche Angelegenheit einer kunterbunten „Logik“ von gesungenen Liedanfängen war, das hat man später zunächst rein instrumental übernommen und auf beliebte Singstücke aus bekannten Opern und Singspielen ausgedehnt. Schließlich holten die „Potpourristen“ ihren „Stoff“ auch noch aus den Bereichen der sinfonischen Kunst, der Kammermusik, sowie aus dem Kunstlied und dem Chorwerk, um die „gangbarsten“ und „beliebtesten“ Melodien aus aller Meisterkunst zu musikalischen Eintopfgerichten „fürs Volk“ zusammenzurühren.

Wenn im fröhlichen Musikspiel des „Quodlibet“ mit Absicht Ernstes neben Heiteres, Besinnliches neben Forscheres gestellt wurde, dann hatten diese Gegensätzlichkeiten immerhin den Sinn, eine möglichst komische Wirkung der „Überraschung“ zu erzielen. Welche „sinnvolle Absicht“ aber hat die Musikkleisterer einer kulturlosen Niedergangszeit veranlaßt, ihren volksverbildenden und kulturwidrigen Melodienmischmasch zu fabrizieren, jene Schändungen der Tonkunst, gegen die sich ihre Meister leider nicht mehr wehren können? Ein zeitgenössischer Tonsetzer von Rang würde es sich ernstlich verbitten oder gar mit gerichtlichen Maßnahmen vorgehen, wenn ein „Potpourrist“ sich an seinen Werken in ähnlicher Art vergreifen wollte. —

Ungezogene Kinder (oder auch Erwachsene?) pflücken sich bekanntlich gern die Rosinen aus dem Kuchen, — eine menschliche Schwäche und Vorliebe für „wohlschmeckende“ Dinge! Ungebildete Auch-Musiker und Potpourrifabrikanten pflücken sich die „beliebtesten“ Melodien aus den Meisterwerken heraus und flicken sie mit zufälligen harmonischen „Nähten“ oder eignen modulatorischen „Zutaten“ zu buntschillernden „Tonbildern“ zusammen und bilden sich weiß Gott etwas darauf ein, wie kunst- und geistvoll sie alle diese Flicken zu einem neuen „Ganzen“ vereinigt haben. Ihnen sei Goethes Wort ins Gewissen gerufen: daß es nämlich keine Kunst sei, geistreich zu sein, wenn man vor nichts Respekt hat!

Volks- und Freiheitskriege sind stets auch große kulturelle Reiniger und Erneuerer gewesen. Die Anspannung aller Kräfte auf das höchste Ziel der Erhaltung, Festigung und Stärkung unserer völkischen Art bringt zugleich auch die stärkste Besinnung auf die Hochwerte unserer Kulturgüter, vor allem auch auf die Sendung der deutschen Musik in entscheidender Zeit.

An die Stelle eines „Wunsches“ tritt darum heute gebieterisch der Appell an das künstlerische Gewissen und an das kulturelle Verantwortungsbewußtsein aller im deutschen Musikleben Führenden und Verantwortlichen, vor allem aber auch an die Veranstalter der „unterhaltenden“ oder „volkstümlichen“ Konzerte und ähnlicher Musikdarbietungen, allen Entstellungen der Meisterwerke in den Formen der zusammengeflickten „Tonbilder“, „Melodienkränze“, „Fantasien“, „Rendezvous“ und anderer „Potpourri“-Fabrikate endgültig zu entsagen, um damit auch zu ihrem Teil der drohenden „Abwertung der musikalischen Werte“ zu begegnen.

Das Kriegserlebnis im Spiegel des Seemannsliedes

Von Gerhard Pallmann, Leipzig

Die Nichtachtung, die in Deutschland von der musikalischen Forschung und der Volkskunde sehr im Gegensatz zu England, Holland und den skandinavischen Ländern bisher dem Seemannslied gezollt wurde, hat leider in Deutschland den Eindruck entstehen lassen, daß wir nicht so recht eigenes seemännisches Volksliedgut besäßen. „Die Musik“ hat durch ihr Eintreten für das Seemannslied[1] in diese allgemeine deutsche Interesselosigkeit eine Bresche geschlagen. Ich konnte damals über den Gesamtbereich unseres seemännischen Liedgutes, insbesondere in seinen Zusammenhängen mit dem Arbeitslied einen ersten zusammenfassenden Überblick geben. Der Krieg lenkt nun heute unsere Aufmerksamkeit auf das seemännische Waffenliedgut, welches insbesondere bei unserer Kriegsmarine lebendig ist.

Die Waffentaten Günther Priens haben die Blicke unseres ganzen Volkes wieder auf unsere unvergleichliche U-Boot-Waffe gerichtet. Ihre Kameradschaft ist infolge des Zusammenlebens auf allerengstem Raum eine besonders tiefe und feste. Jeder Mann kennt jeden Kameraden im Boot, und von der Exaktheit und Disziplin jedes einzelnen hängt hier Leben und Tod aller ab. Kein Wunder, daß daher die U-Boot-Waffe über besonders schöne

[1] Vgl. Juliheft 1938.

eigene Lieder verfügt. Ulrich Gühler schuf das erste Waffenlied unserer U-Boote[2]):

Vier lange Wochen, Tag und Nacht,
Im Lederzeug geschlafen, gewacht!
Vierzig Männer, die ein starker Geist
Auf Leben und Tod zusammengeschweißt.
Wißt ihr, was das heißt?
Ja wißt ihr, was das heißt?

Tag und Nacht und Nacht und Tag
Maschinengerassel, Motorenschlag.
Rastlos rasend da die die Kurbel kreist.
Öldunst, der in Lunge und Augen beißt.
Wißt ihr, was das heißt?
Ja wißt ihr, was das heißt?

Wenn schäumend die Gischt das Boot umtollt
Und es schlingert und stampft und es zittert und [rollt,
Wenn der Sturm die See auseinanderreißt,
Wenn die Kälte der Wache den Atem vereist.
Wißt ihr, was das heißt?
Ja wißt ihr, was das heißt?

Geleitzug! Zerstörer und Kreuzer vereint
Zum Schutze der Dampfer; und dann rein in den [Feind!
Der wütend Bombe auf Bombe schmeißt,
Bis hellkrachend ihn der Torpedo zerreißt.
Wißt ihr, was das heißt?
Ja wißt ihr, was das heißt?

Und bei euch? Wenn da ein Zeitungsblatt hängt:
„Vierzigtausend Tonnen versenkt!"
Denkt einmal nach, was es schweigend spricht:
Denn freilich, wir tun ja nur unsere Pflicht.
Doch ihr ahnt nicht, was das heißt!
Denn ihr wißt es nicht.

Der sprichwörtliche Schneid, der unsere U-Boot-Waffe auszeichnet, ließ sie sich schon früh dem kühnen Reitergeist der Husaren besonders nahe verwandt fühlen. Wie diese leichten Reiter einst in den Vorhuten und Avantgarden der Armeen weit in das unbekannte Gebiet des Gegners hinein aufklärten, so stößt auch die U-Boot-Waffe über große Räume mitten in gegnerische Zentren vor, ohne noch in direkter Verbindung mit dem Gros der eigenen Flotte zu stehen. Bereits im Weltkriege haben sich daher unsere U-Boot-Männer schon Deutschlands Husaren zur See genannt. Ein 1916 entstandenes Lied gibt Zeugnis davon[3]):

Was schleicht sich dort leis zum Hafen hinaus,
Hinein in der Abendsonn' Gluten?
Ein festgefügtes, stählernes Haus,
Ein Riesenhaifisch, gewölbten Bau's,
So wühlt er sich durch die Fluten.
Nun weh dir, England, dreimal weh,
Das sind Deutschlands Husaren zur See.

Sie sinken, sie tauchen zu tapferer Tat,
Als ob der Abgrund sie riefe.
Sie finden unter den Wogen den Pfad
Mit Kompaß, Flosse und Steuerrad,
So stürzen sie sich in die Tiefe.
Nun weh dir, England, dreimal weh,
Das sind Deutschlands Husaren zur See.

Und ist auch der Luftraum ein wenig knapp,
Ein Wille bindet sie alle.
Sie steigen empor, sie tauchen hinab.
Die See, die See soll werden ihr Grab.
Wir bringen den Todfeind zu Falle.
Nun weh dir, England, dreimal weh,
Das sind Deutschlands Husaren zur See.

Ein einziges Auge durchdringet die Nacht,
Doch das ist recht scharf und recht helle.
So halten sie unter dem Wasser die Wacht,
Auf daß der Briten vermorschte Macht
An ihrem Stoße zerschelle.
Nun weh dir, England, dreimal weh,
Das sind Deutschlands Husaren zur See.

Sie suchen den Feind, und kommt er in Sicht,
Dann speit der Haifisch die Sprotten.
Und jedes Torpedo tut seine Pflicht,
Daß Kiel und Mast zu Splittern zerbricht.
Wo nun, England, ist deine Flotte?
Nun weh dir, England, dreimal weh,
Das sind Deutschlands Husaren zur See.

Überhaupt sind im Weltkriege auch zahlreiche neue Seemannslieder entstanden. Man findet sie größtenteils in der Kriegszeitung für das Marinekorps „An Flanderns Küste". Hier begegnen wir auch dem Erstdruck des Hauptliedes unserer U-Boot-Waffe unter dem Titel „A little story von de düütschen U-Beut" in engelsch un Hamborger Platt[4]), das 1918 der Bootsmannsmaat Walter Rothenburg gedichtet hat, der allen Berlinern von der Deutschlandhalle her wohlbekannt ist:

When the sun shines bright to day,
foort en U-Boot in de See,
looking for the merchantfleet.
Paß mol op, du scheve Briet!

[2]) Melodie: vgl. Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties, herausgegeben von Gerhard Pallmann, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1938, S. 26.

[3]) Melodie: vgl. Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties a. a. O. Seite 25.

[4]) Melodie: vgl. Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties a. a. O. Seite 24.

At the channel of Calais
krüüzt en grotes Schipp de See;
Tommy, he was very glad,
wenn he dat in Cherbourg hett.

But the little submarin
joogt em en Torpedo rin,
and it was the latest trip
von dat engelsch Hannelsschipp.

At the Islands of Azorn
harr en U-Boot wat verloorn,
looking sharp at anything —
un dor harr dat al dat Ding.

Fourteen ships in company —
en poor men-of-wars dorbi —
want to be at Boulogne-port,
harrn veel Munitschoon an Boord.

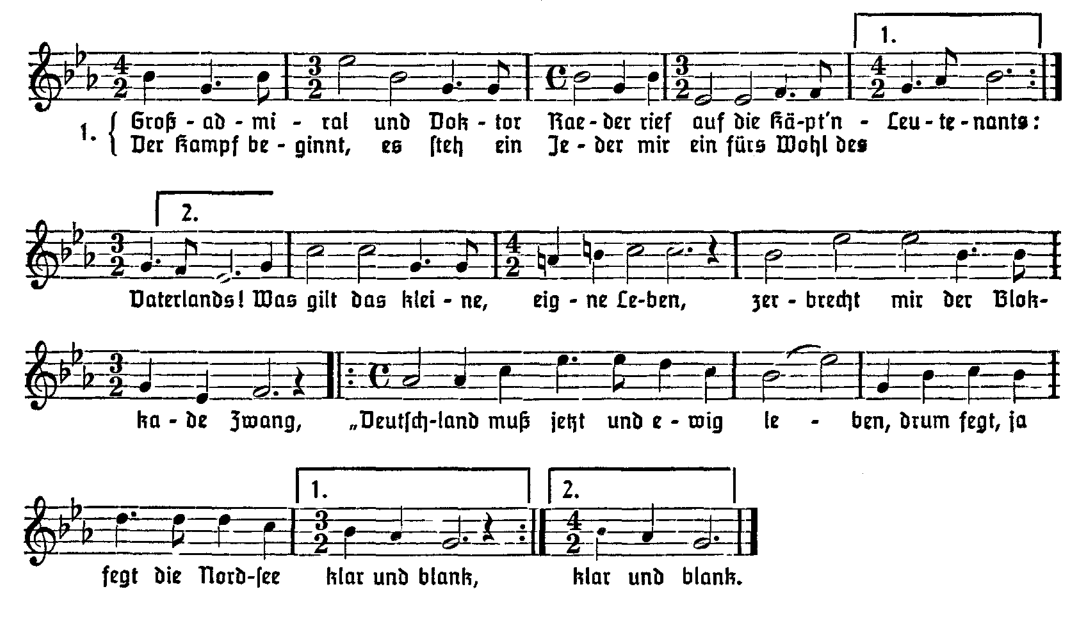
Oh, you little submarin,
seggst, dat halve, dat is dien.
But you took there ships of ten?
't U-Boot seggt: „Haut beter hen."

At the port to New-York-town,
seggt de Käpten: „Will mol schaun."
Looking in the Pereskop —
„Kiek, dor kummt en Damper op!"

Star en stripes high in the top,
wull he geern no England rop.
But it shoot the submarin
em in't „Aqua frio" rin.

Oh, you little submarin,
mookst den Tommy bannig Pien,
make the german people joy
und wir roopt: „U-Boot ahoi!"

In der Gegenwart sind um Günther Prien natürlich zahllose neue Lieder entstanden. Unter den nach Hunderten zählenden Liedeinsendungen, die mich in den letzten Wochen über den deutschen Rundfunk erreichten, fiel die Verherrlichung unserer U-Boot-Waffe besonders auf. Von Priens Tat selbst scheint mir allerdings kein Lied so schlicht und zugleich eindringlich Zeugnis zu geben wie das des Dresdners Reinhold Mäser, das ich in meiner soeben erschienenen Kriegsliedersammlung „Der Führer hat gerufen" im Verlag N. Simrock, Leipzig C 1, der Öffentlichkeit übergebe:



2. Sie steigen ein in ihre Boote
Bei finstrer Nacht im Sturmgebraus;
Wie auch die grimme Nordsee drohte:
Hinaus aufs Meer! Hinaus! Hinaus!
Was gilt das kleine eigne Leben,
Wir brechen der Blockade Zwang,
Deutschland soll jetzt und ewig leben!
Wir fegen, fegen nun die Nordsee blank!

3. „Wir fahrn zum Tod! Zu letzten Taten!"
Sprach Prien zu seinen Jungens rauh,
„Wir zeigen's ihnen, den Piraten! —
Vollgas! Zur Bucht von Scapa Flow!"
Was gilt das kleine, eigne Leben, —
Lebt wohl, ihr Mädchen rank und schlank!
Nur Deutschland hat jetzt Recht zu leben,
Wir fegen, fegen nun die Nordsee blank!

Über eigenes Liedgut verfügt neben den U-Booten die Torpedowaffe. Voller Stolz singen die Torpedomatrosen[5]):

Das sind die Torpedomatrosen
Die schneidigsten Kerle der Welt.
In Ölzeug und Takelhosen
Durchkreuzen wir den Belt.
Bei Kälte, Sturm und Regen,
Bei Windstärke zehn und Schnee,
So fahren wir kühn und verwegen
Auf kleinen Booten zur See.

Laßt wild die See auch toben,
Laßt rollen die Wog' ihren Lauf.
Das Torpedoboot wollen wir loben,
Das uns bringt zur Reede hinauf.
Und sind wir wieder da oben,
Der Deckel wird aufgemacht,
Die Sache wird schon geschoben,
Denn ein jeder gibt fein acht.

Und sind wir erst wieder im Hafen
Und haben das Boot festgemacht,
Die erste Nacht wird nicht geschlafen,
Sie wird kräftig durchgebracht.
Die Mädchen bringen uns Rosen
Bei Bier und Wein (für unser Geld).
Wir sind Torpedomatrosen,
Die schneidigsten Kerle der Welt.

Um sechs Uhr morgens, wir Helden,
Dann kommen wir wieder an Bord.
Da ist als erstes zu melden:
Der Bootsmannsmaat ist schon dort
Mit Putze, Schlauch und Besen,
Das Deckwaschen fängt schon an.
Ja, ja, hier ist zu lesen,
Was ein Matrose nicht alles kann.

Bis heute unbekannt geblieben ist auch der Dichter des folgenden, im Weltkrieg entstandenen Torpedobootsliedes[6]):

Was stürmt mit der Windsbraut so wild um die Wette,
Mit Hast durch der Wogen dumpfrauschende Reihn?
Was plänkelt herum längs der feindlichen Kette?
Zu groß für ein Boot, für ein Schiff viel zu klein.
Am schwarzen Mast weht es schwarzweißrot:
Das ist ein deutsches Torpedoboot.

So immer jagen des Meergottes Rosse
Wie sie, beflügelt mit stählerner Flosse.
Am Bug schäumt spritzend die schäumende Welle,
Die sie spielend durchschneiden mit rasender Schnelle.
Und pechschwarz qualmt's aus dem kurzen Schlot
Auf dem kleinen flinken Torpedoboot.

Doch wenn sie ertönet, des Krieges Trompete,
Rasch sind sie erwacht und vorn an der tête.
Ein letztes Lebwohl; dann Volldampf voraus
Und mitten hinein in des Kampfes Gebraus.
Ein Hoch unsrer Flagge und ging's in den Tod.
Ein Hurra auf dem letzten Torpedoboot.

Das Angriffssignal der Torpedowaffe lautet bekanntlich „Stander Z vor!" Davon hat Hans Waldhausen in den letzten Tagen ein lustiges Torpedobootslied gedichtet:

Wir sind die blauen Jungen,
Wir fahren übers Meer,
Wir jagen durch die Fluten,
Als wenn's der Teufel wär'.
Wir halten Wacht am Meeresstrand
Für unser deutsches Vaterland!
Stolz fahren wir zur See,
Mädel, ade!

Ganz besonders weiß sich die Marine mit ihrem Führer verbunden, denn er ist es ja gewesen, der ihr wieder große und moderne Schiffe geschenkt hat. Diese Verbundenheit findet ihren Niederschlag in Liedern wie dem folgenden von Reinhold Fuchs, das schon im Weltkrieg entstand, aber erst jetzt eigentlich zum Soldatenlied geworden ist[7]):

Hurra, ihr blauen Jungs,
Wohlauf an Bug und Heck!
Aus kräft'gen Seemannslungen
Laßt's dröhnen übers Deck!
Laßt brausen durch die Meere
Den Spruch, dem keiner gleich:
Mit Gott für Deutschlands Ehre,
Für den Führer und das Reich.

Hurra, wir blauen Jungs
Sind Brüder allzumal!
Uns hält ein Band umschlungen,
Das fester als von Stahl.
Denn wo wir auch geboren,
An Düne, Strom und Deich,
Wir haben Treu' geschworen
Unserm Führer und dem Reich.

In letzter Zeit besonders verbreitet hat sich auch ein Lied Richard Dehmels, das bei unserer Kriegsmarine mit einem zündenden neuen Kehr-

[5]) Melodie: vgl. Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties a. a. O. Seite 28.

[6]) Melodie: vgl. Seemannslieder, Schifferlieder und Shanties a. a. O. Seite 27.

[7]) Melodie: vgl. Der Führer hat gerufen, herausgegeben von Gerhard Pallmann, Verlag N. Simrock, Leipzig C 1, Seite 55.

reim „Heio, heio“ gesungen wird. Auch dieser Text ist auf unser junges, neues Reich umgesungen[8]):

Jetzt Mützen ab, es steigt ein Lied
Empor zum lieben Gotte:
Es steigt das schwarzweißrote Lied
Zum Lob der deutschen Flotte.
Unsre Tausendpfünder haben schwarze Münder;
Die rufen donnernd übers Meer
Des Reiches und des Führers Ehr
Unterm deutschen Himmel.
Heio, heio, heio, heio, heioho, heiho!
Heioho, heio!

Der Führer, der die Flotte schuf,
Der steht mit Gott im Bunde,
Denn das ist Deutschlands Weltberuf:
Es duckt die Teufelshunde.
Unsre blauen Jungen haben rote Jungen;
Die zischen durchs Kanonenrohr,
Denn fliegt der Feind ins Höllentor
Unterm deutschen Himmel.
Heio, heio, heio, heio, heioho, heiho!
Heioho, heio!

Endlich sei auch unserer Marineflieger gedacht. Ihr Liedgut ist, wie das der meisten andern Formationen der Luftwaffe, erst angesichts des Krieges und des Einsatzes gegen England zur vollen Blüte gelangt. Ein Arbeiter aus dem Erzgebirge, Willy Schubert in Hohenstein-Ernstthal, schenkte ihnen das erste Waffenlied, das heute schon in zahlreichen Regimentern unserer Wehrmacht gesungen wird. Es gelangte in der Reichssendung „Soldaten, Kameraden“ am 10. Dezember 1939 zur Uraufführung:



Wir fahren durch die Wolken,
Und zeiget sich ein Riß,
Dann treffen unsre Bomben
Jedes Feindesschiff!
Liebes Mädel, reich uns die Hand!
Wir fliegen gegen Engelland!
Und kehren wir nicht wieder,
Wir taten unsre Pflicht!
Leb wohl, du kleines Mädel!
Vergiß uns nicht!

Wir geben England Pfeffer,
Daß unser Herze lacht!
Im Ziele liegt der Treffer,
Wenn die Bombe kracht!
Liebes Mädel, reich uns die Hand!
Wir fliegen gegen Engelland!
Und kehren wir nicht wieder,
Wir taten unsre Pflicht!
Leb wohl, du kleines Mädel!
Vergiß uns nicht!

(Dichtung und Weise sind Eigentum des Verlages N. Simrock, Leipzig.)

[8]) Melodie: vgl. Der Führer hat gerufen a. a. O. Seite 60.

Die Battaglia des 16. Jahrhunderts

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Unter den tonmalerischen Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts stehen an erster Stelle die Battaglien (Kampfdarstellungen). Für sie bestand damals eine besondere Vorliebe, sei es in instrumentaler oder vokaler Gestaltung. In realistischer und historischer Zeichnung wie in allegorischer Umdeutung fand die Battaglia ihre Entwicklung. Es lag in der Zeit, ihr als Hausmusik wie Festmusik Verbreitung zu geben. Das Festessen bei der Hochzeit Albrechts V. von Bayern

mit Renate von Lothringen 1568 wurde durch eine 8st. Battaglia Annibale Padovanos eingeleitet, und die zahlreichen Battaglien für Laute oder Tasteninstrumente zeigen, wie weit sie in der Hausmusik verbreitet waren. Sogar in die Kirchenmusik ist sie in der Messa della Battaglia gedrungen.

Die historische Schlachtenmalerei fand besonders durch Clement Jannequin ihre Entwicklung. Mit den Mitteln seiner Zeit gestaltete er Schlachtenlärm und Signale in realistischer Zeichnung des Textes. Typenmelodien und freie Tonmalerei spielen in dieser Gestaltung eine große Rolle. In seiner vierstimmigen „Schlacht von Marignano" (1515) hat Jannequin — Ph. Verdelot schrieb zu dem Werk eine fünfte Stimme — wohl unter dem persönlichen Eindruck der Wirkung der französischen Artillerie bei dieser Schlacht die größte Battaglia seiner Zeit geschaffen. Ihr folgte in ähnlicher Gestaltung „Die Schlacht von Metz" (1555). Auch in kleineren Werken wie der „Einnahme von Boulogne" (1551) oder „Krieg von Renty" (1559) gestaltete er als Dichter und Komponist kriegerische Ereignisse seiner Zeit. Die dramatische Kraft Jannequins ist alleinstehend. Die Versuche kriegerischer Darstellungen in der Musik durch G. Costeley, Desbordes u. a. sind schwach gegen die dramatische Prägnanz der Tonmalerei Jannequins. Dagegen wußte Matthäus le Maistre in seiner „Schlacht vor Pavia" eine wirkungsvolle Tonmalerei zu schaffen, die dieses Werk sehr bekannt und verbreitet machte. Seiner Anlage folgte die leider nicht vollständig erhaltene „Schlacht vor Sievershausen" von Manzinus (1608). In seinem Tympanum militare verewigte der Zittauer Kantor Demantius die siegreiche Teilnahme seiner Mitbürger am Entsatz der Festung Raab 1598 von den Türken. Solche Werke wurden als große Festmotetten bei Feierlichkeiten der Zeit verwendet. Daher sind sie vielfach auch sehr groß besetzt.

Im Gegensatz dazu steht ihre Intavolierung für Laute, Orgel, Gitarre, die der Hausmusik diente. Teils waren es die großen Festkompositionen der Battaglien, die als instrumentale Hausmusik umgestaltet wurden, teils aber wurden neue Werke in dieser Art geschaffen. In den Tabulaturen nehmen die Battaglien einen großen Raum ein. Zahlreich sind die anonymen Battaglienkompositionen. In Deutschland schrieben Kniebandl, Hainhofer, Newsiedler (1544), Wyssenbach (1550), Kargel (1571), Löffelholtz, Paix (1583) u. v. a. Battaglien für Laute oder Tasteninstrumente. H. Isaac, Sweelinck, S. Scheidt, J. K. Kerll, J. Froberger u. a. führten die instrumentale Battaglientradition fort.

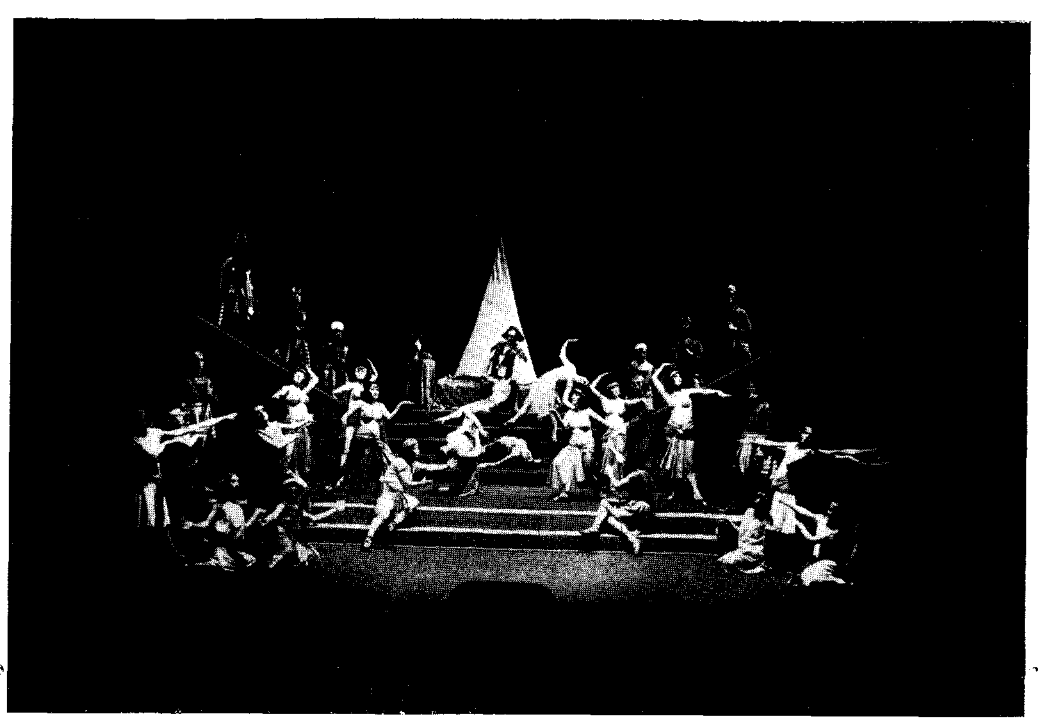
Während in Frankreich und Deutschland die Battaglia als realistische Schlachtenmalerei ihre Entwicklung gefunden hat, wurde sie in Italien vorwiegend allegorisch umgedeutet. Die „Guerra d'amore" war in der Madrigalkomposition eine beliebte Art geworden, die auch von den deutschen Madrigalisten (H. L. Haßler u. v. a.) gerne übernommen wurde. In der Mascherata wurde das komische Element gesteigert und mit dramatischer Darstellung in Zusammenhang gebracht, ebenso wie in den pantomimischen Carri und den Schwert- und Kriegstänzen. In Frankreich hatte in der „danse guerrière" Pantomime und Ballett besondere Formen entwickelt, die auch in die Hausmusik drangen. Die Vorliebe der Zeit für exotische Stoffe fand in der „Moresca", einem Mohrentanz mit pantomimischen Kampfdarstellungen, eine beliebte Form.

Als Hausmusik wurden diese Battaglien vielfach mit Variationen verbunden. Ebenso wie andere Sätze zur Grundlage von Variationenfolgen gemacht wurden, so suchte man die tonmalerische Battaglia zu variieren und damit zu stilisieren. Dabei ging der Charakter des „Kriegerischen" oft noch mehr verloren als im Thema selbst. Dem heutigen Hörer ist es vielfach unverständlich, wie diese Battaglien damals kriegerischen Ausdruck zeichnen konnten, da nichts an Tonmalereien erinnert, wie man sie in den Schlachtmusiken seit dem 17. und 18. Jahrhundert gewohnt ist. Beethovens Schlachtensinfonie wird in ihrer programmatischen Haltung stets erkannt werden als das, was sie sein will. Die Art der Tonmalerei des 16. Jahrhunderts aber liegt uns Heutigen ferner. Und doch sind in der Art der Satzbehandlung der Battaglien besondere Ausdrucksweisen gegeben, die sie von den sonstigen Kompositionen der Zeit unterscheiden.

Im besonderen bot das thematische Material direkte Assoziationen mit kriegerischen Vorgängen durch die Verwendung von Signalen und Kriegsliedern, die heute nicht mehr bekannt sind. Der Signaltyp der Zeit war anders als er in neuerer Zeit vorliegt. Besonders spielt dabei die Tonreperkussion eine große Rolle. Der alte Trompetentriller war in der Heeresmusik der damaligen Zeit sehr geläufig, während er uns heute fremd ist und als einfache Tonwiederholung erscheint. Wenn auch der Naturtondreiklang im Signal der damaligen Zeit viel gebraucht wurde, so liegt die Eigenart des Signals doch vorzugsweise in der rhythmischen Aufteilung der Töne. Auch klanglich waren im 16. Jahrhundert andere Ausdrucksmöglichkeiten gegeben, als sie uns heute erscheinen. Schon die Tatsache, daß die Battaglia gerne für Laute geschaffen oder bearbeitet wurde, weist auf eine Darstellungsweise, die nicht in Klangstärke, sondern in feinsinniger Satzgestaltung ihren Ausdruck suchte. Diese Kompositionsweise gab der Hausmusik zahlreiche Werke. Als selbständige Lautenbattaglien, wie „La Guerre" (1529), als strenge oder freie Übertragung bekannter Vokalbattaglien, als freie programmusikalische Phantasien und Nachahmungen von Militärmärschen entstanden zahl-

E. N. v. Reznicek 80 Jahre alt

Bühnenbilder zu seinen Opern

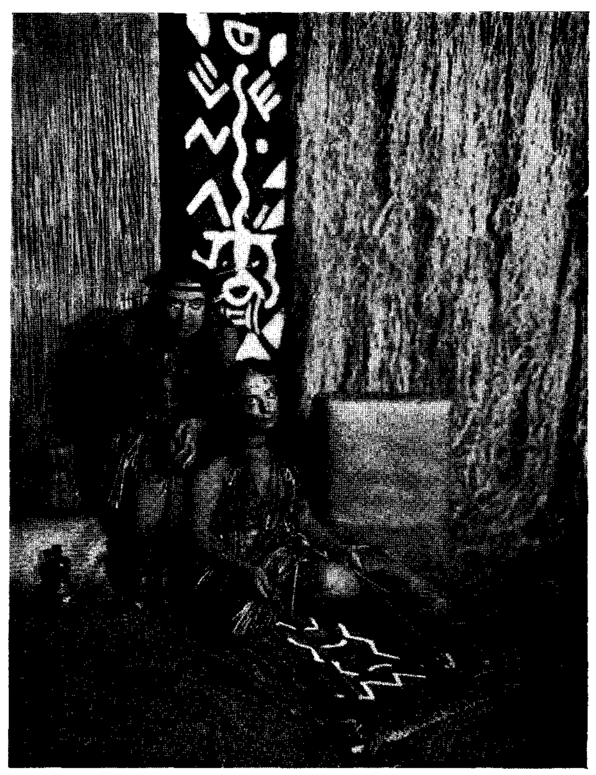


Szene aus „Holofernes", Stadttheater Rostock

(Aufnahme: Palm, Rostock)



Szene aus „Holofernes", Berliner Aufführung
In der Titelrolle Michael Bohnen

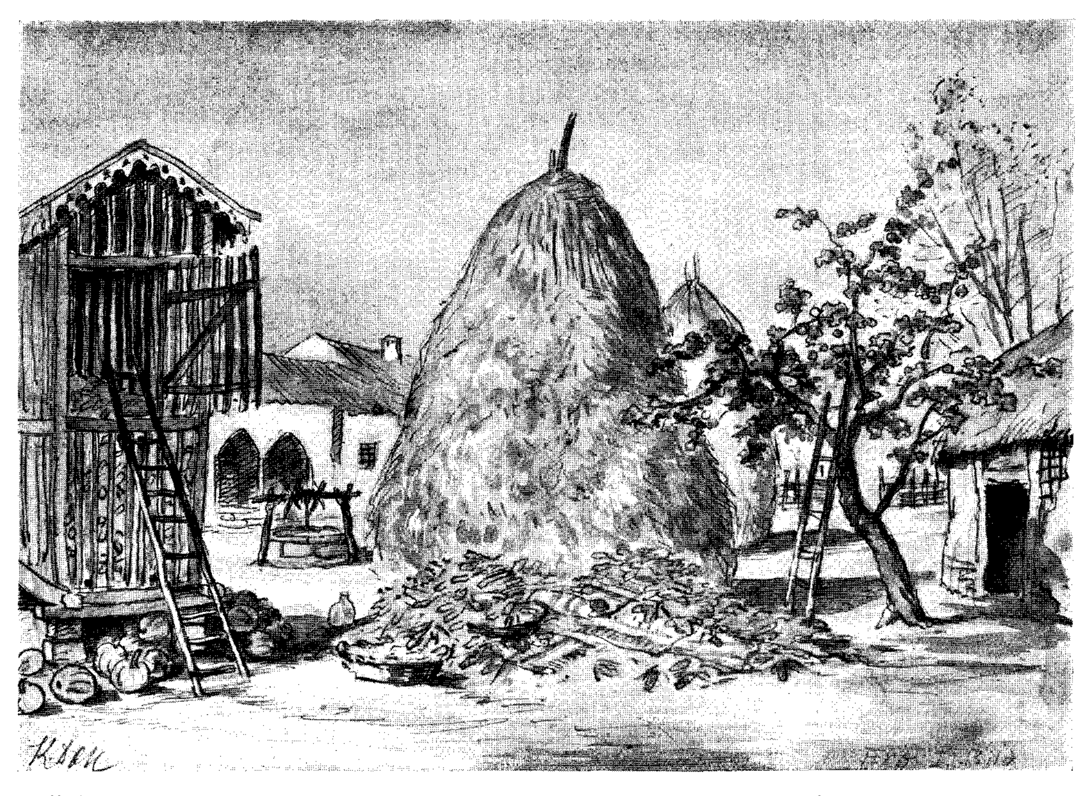


Szene aus „Satuala", Neues Theater Leipzig

(Aufnahme: Zander, Leipzig)



Carl Friedrich Peters (1772—1827)
nach dem der Musikverlag C. F. Peters in Leipzig
1814 benannt worden ist. Gegründet wurde das
Unternehmen 1800



Bühnenbild der Berliner Staatsoper zu Gotovacs: „Ero, der Schelm", 1. Akt. Entwurf von Karl Doll

reiche Battagliakompositionen für Laute, Orgel und Klavichord. H. Newsiedler (1536), S. Kargl, J. Paix, Ph. Hainhofer, F. da Milano, A. Padovano, G. B. Besard, M. dal Aquila u. a. schufen solche Bearbeitungen für die Hausmusik. Lupacchino, J. Tasso und C. Bellerofronte formten Battaglien als Bicinien für Melodieinstrumente. Zahlreich sind die Capriccien, Fantasien, Präludien, Tanzsätze „sopra la Battaglia".

Die Battaglia verband sich mit allen möglichen Formen. Die Tanz- und Fantasieformen der Zeit wurden gerne als Battaglien gestaltet, d. h. sie übernahmen ein für die Battaglia typisches Themenmaterial.

Es war die Freude am Kampfspiel, die der Battaglia in der Hausmusik so breiten Raum gab. Es war aber auch das Miterleben der kriegerischen Zeiten, das ihr überall Eingang verschaffte.

Unter den Kampfspielen fanden die Turniere immer größere Entwicklung. Sie wurden für die Musik bedeutsam, da sie die Musik in gesteigertem Maße heranzogen. Im 17. Jahrhundert wurde die Komposition des Turniers eine der wesentlichen Aufgaben der Hofkomponisten. Man beschränkte sich nicht mehr auf eine Zusammenstellung von verschiedenen Musikstücken, sondern ließ das Turnier mit allen seinen verbindenden Musikstücken und dramatischen Darstellungen in gleicher Weise wie die Oper durchkomponieren. Hier war ein ernster Kampf von der Musik umrahmt worden. Im dramatischen Spiel, im Ballett, in Aufzügen, in der Pantomime und in der Commedia dell'arte waren stilisierte Kampfdarstellungen gegeben. Die Musik gab ihnen die notwendige Formung. Im 16. Jahrhundert waren diese Formen ausgebildet und verbreitet. Die Battaglia hat von diesen Formen manche Anregung erhalten und sich selbst zweckgebunden in eine Handlung eingegliedert.

So war der Battaglia im 16. Jahrhundert mehrfache Bedeutung zugekommen, die nicht nur im Musikleben dieser Zeit wichtig war, sondern auch auf die Programmusik des 17. Jahrhunderts bestimmend fortwirkte.

* Neue Noten *

Zur Wiedererweckung einer deutschen Barockoper

Seit einiger Zeit besitzen wir eine vollständige, wissenschaftlich sauber gearbeitete, auch dem praktischen Gebrauch dienende Ausgabe des Singspiels „Die drei Töchter Cecrops" von Johann Wolfgang Franck. Als Herausgeber der mit einer mustergültigen Generalbaßbearbeitung und einem Klavierauszug versehenen Partitur, die als Band 2 der Reihe Landschaftsdenkmale Bayern (Band 38 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern) im „Erbe deutscher Musik" bei Henry Litolff, Braunschweig, erschienen ist, zeichnet Professor Gustav Friedrich Schmidt, München. Der Gelehrte hat bekanntlich auf dem Gebiet der deutschen Operngeschichte sehr verdienstvolle Forschungsarbeit geleistet und diese vorläufig durch ein zweibändiges Werk über „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns" (Gustav Bosses Verlag, Regensburg, 1933/34) abgeschlossen. Nun legt uns Schmidt eines der wenigen restlos erhaltenen Stücke aus der Jugendzeit der deutschen Oper vor und weist zugleich einer Betrachtung desselben die rechte Bahn durch ein Vorwort zu der Neuausgabe und eine sorgfältige Analyse im „Archiv für Musikwissenschaft", Jahrgang IV, Heft 3, Leipzig, 1939. Damit ist uns endlich Anlaß und Gelegenheit zu einigen Worten über die Bedeutung des Unternehmens geboten.

Ein oberflächliches Urteil könnte die Publikation einer Oper, welche vor rund 260 Jahren in Ansbach uraufgeführt wurde und als Ganzes auf das Publikum von heute ohne Wirkung bleiben dürfte, als überflüssig ablehnen. Tatsächlich würde dadurch aber ein nicht unwesentlicher Pinselstrich im Kulturbild des deutschen Barocks ausgewischt. Denn die Erscheinung Francks und sein jetzt wiedererweckter „Cecrops" weisen Züge auf, die nicht nur für den Entwicklungsgang der deutschen dramatischen Musik, sondern ebensosehr für den Geist der Zeit an der Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert bezeichnend sind.

Schon die Persönlichkeit des Komponisten, die uns aus einem merkwürdigen Halbdunkel heraus entgegentritt, hat etwas von der barocken Mischung leidenschaftlicher Bewegtheit, ungestümen Fremdestrebens und deutscher Innerlichkeit. Als Hofmusikus am markgräflichen Hof zu Brandenburg-Ansbach erscheint Johann Wolfgang Franck in den sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts. Er genießt die Gnade des jungen, kunstliebenden Markgrafen Johann Friedrich, erhält die Leitung der Hofmusik und der Komödie und liefert für den Gebrauch bei Hof Opern, Tafelmusiken und Kirchenkompositionen. Im Januar 1679 werden seine „Cecropstöchter" auf dem „Hochfürstlichen Durchlauchtigsten Brandenburgischen Schauplatz zu Onolzbach" uraufgeführt, im Frühling des gleichen Jahres muß Franck aber fluchtartig seine Stellung ver-

lassen, weil er aus Eifersucht einen befreundeten Musiker niedergestochen hat. Bald taucht er nun an der Hamburger Oper als Kapellmeister und Komponist und in der gleichen Stadt auch als Leiter der Dommusik auf. Von den geistlichen Gesängen, welche seinen Namen bis in die Gegenwart lebendig hielten, rühmt Hermann Kretzschmar, man stünde bei ihnen „vor fertiger, reicher Musik, vor einer Kunst, die in ihrer Art ebenso klassisch ist wie die der Bachschen Fugen und der Beethovenschen Sinfonien". Aber aus der friedlichen Atmosphäre des Kirchenchores und der bunten Hamburger Opernwelt zieht es Franck in die Weite. Er geht nach London, wo sich seine Lebensspur allmählich verliert, so daß wir nicht wissen, ob einem Gerücht Glauben zu schenken ist, demzufolge er am spanischen Königshof das Opfer des Mordanschlages eines Neiders geworden sein soll.

Eine Erscheinung, welche mehr noch als unser Komponist von der Luft ihrer Zeit getrunken hat und, anders als er, im vollen Licht der Geschichte steht, ist die Textdichterin des Singspiels von den Cecropstöchtern: jene Gräfin Aurora von Königsmarck, die als spätere Mätresse Augusts des Starken und Mutter des Marschalls von Sachsen zu den berühmtesten Kurtisanen einer äußerlich glanzvollen Epoche zählte. Daß sie überdies eine Dame von feiner Bildung gewesen ist, beweist die Urahne der Aurora Dudevant (George Sand) nicht zuletzt durch ihr Libretto zu der Franckschen Oper. Gestützt auf eine Fabel aus Ovids „Metamorphosen", in seiner phantastischen Pathetik bezeichnenderweise ein Lieblingsbuch der Renaissance- und Barockpoeten!, dramatisierte die Dichterin die Geschichte von der Tochter Aglaure des atheniensischen Königs Cecrops, die um schnödes Gold ihre Schwester Herse an Merkur verkuppeln will, auf Anstiften Minervas aber von Eifersucht heimgesucht wird, so daß sie in letzter Minute die Vereinigung der Schwester und des Gottes verhindert, worauf dieser sie in einen Stein verwandelt.

Man darf natürlich nicht erwarten, daß der hier angedeutete Vorgang durch die Textdichterin nach dramatischen Gesichtspunkten, wie wir sie kennen, gestaltet worden sei. Dramatisch war für die Zeit, in der sich schon die Kraft und Fülle und weitausholende Gebärde barocken bildnerischen Schaffens ankündigte, nur die starke Wallung des Gemütes, welcher allein Dichter und Komponist in Wort und Ton Ausdruck verleihen mußten. Dementsprechend verdienen die fünf „Handlungen" der „Cecropstöchter" kaum diesen Namen, weil sie entweder keine nennenswerte Handlung enthalten oder über Handlungshöhepunkte, wie etwa die Verzauberung Aglaurens, ziemlich gleichgültig hinweggehen. Jedenfalls nehmen den größten Raum die Arien ein, in welchen sie alle ihre wechselnden Empfindungen vor uns ausbreiten: König Cecrops, der seriöse Baß mit den väterlich-milden Zügen eines Sarastro oder Pogner, seine Töchter Herse, Aglaura und Pandrose, der phönizische Prinz Pirante, welcher genau so erfolglos wie Merkur um Herse wirbt und sich schließlich mit Pandrose begnügt, das heitere Dienerpaar Philomene und Sylvander sowie die Götter und allegorischen Figuren von Jupiter bis herab zum Geiz und Neid.

Wo Handlungen nicht zu umgehen sind, vollziehen sie sich manchmal in recht naiven Formen. So wird in einem allegorischen Vorspiel die von drei Liebesgöttern in goldenen Ketten gehaltene Freiheit erlöst, indem Vesta den Knäblein allerhand Spielsachen zuwirft, über denen sie ihre Wächterpflichten ganz vergessen. Merkurs erwachende Liebe zu Herse deutet die Dichterin dadurch an, daß der Götterbote in seiner Wolkenmaschine fortfliegen will, um Jupiters Befehle zu erfüllen, dazu aber plötzlich außerstande ist, weshalb er ausruft: „Ach, ach! Wer kan von Hersen scheiden? Ich nicht. Und meine Gottheit muß es leiden, daß man ihr alle Krafft zerbricht." An unfreiwillige Komik grenzt es, wenn Jupiter seinen Sohn Merkur von Herse loszueisen sucht mit dem seltsamen Vaterwort: „Bekümmere dich nicht itzund der Nymphe wegen, und komme bald mit mir zu andern Liebesstegen." Die Schnelligkeit, mit der sich Merkur darauf tröstet, zeigt, wie manche andere Stelle des Stückes, die konventionelle Konstruktion der Charaktere. Alle Personen sind eben typische Hofleute des siebzehnten Jahrhunderts, primitiv in ihrem Gefühlsleben, doch bei dessen Äußerung sozusagen an einen Empfindungskodex, eine Art Etikette der Leidenschaft gebunden, die den Klagen unglücklich Liebender sehr viel Raum gönnt, den Vater Cecrops aber kaum zu einem Ton des Jammers verpflichtet, als ihm Minerva erklärt, daß seine Aglaure in einen Stein verwandelt sei und er auch an Herse, die sich der Göttin weihte, „gar kein Teil" mehr habe. Der höfische Grundzug des Werkes wird am Schluß noch stark unterstrichen, wo Jupiter selbst das Preislied auf „diß hohe durchlauchtigste Haus" anstimmt.

Unter dem Gesichtswinkel der Affektoper — diesen Ausdruck will Schmidt mit Recht auf die Barockoper angewandt wissen — kann man dem Text und der Musik zu den „Drei Töchtern Cecrops" nur mit hoher Achtung begegnen. Der Königsmarck sind vielfach gute, schwungvolle Verse geglückt, und Franck hat dazu eine stimmungsvolle Musik vorwiegend lyrischen Gepräges geschrieben, die fünfzig Jahre nach der „Daphne" von Schütz und über achtzig Jahre vor dem Gluckschen „Orpheus" in Einzelheiten schon bedeutsam auf das letztgenannte wichtige Entwicklungsglied der modernen Oper hinweist. Besonders hervorgehoben sei die deutsche Haltung von Francks Singspiel. Wenngleich sein Stoff antiker Herkunft und manche bei der Textdichtung verwandte Schablone italienischen Ursprungs ist, so atmet sie doch deutschen

Geist und hält sich peinlich ferne von der lächerlichen Sprachausländerei, welche noch um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts trübe Schatten auf unser Kulturleben warf. Ebenso ließ sich der Komponist, wie Schmidt ausführt, zwar von ausländischen Kunstformen beeinflussen, wußte sich aber „mit deren Verarbeitung auf deutsche Art unter Wahrung seiner bodenständigen, vom deutschen Choral, Volks-, Chor- und Tanzlied befruchteten musikalischen Eigenart auseinanderzusetzen", so daß „eine durchaus nationale Schöpfung" entstand.

Diese Feststellung beleuchtet am hellsten das Verdienst der Neuausgabe des „Cecrops". Mag sie der Musikhistoriker begrüßen, weil er durch sie endlich erfährt, wie die Rezitative der ersten deutschen Opern überhaupt ausgesehen haben, mag der Kulturhistoriker an Hand des Werkes aufschlußreiche Parallelen zu Leben und Kunstschaffen des Barocks ziehen: Breitere Schichten unseres Volkes werden von der Partitur Gewinn haben, weil sie eingebungsreiche, edle deutsche Musik enthält, deren einzelne Instrumentalsätze, Arien und Chöre wirklich der Wiederbelebung wert sind. Man sucht ja heute so oft für Rundfunksendungen und Feierstunden einfache, gehaltvolle, kurze Musikstücke — ein kleines Lied aus den Franckschen „Cecropstöchtern" mit seiner schönen Klarheit, dem bescheidenen Aufgebot eines Streich-Orchesters und der meist sehr bequemen Lage der Gesangsstimme erfüllt alle diese Bedingungen. Und was seine praktische Verwendung noch jeweils mit einem Hauch von Ehrwürdigkeit umgibt: Jedes Stück aus dem „Cecrops" ist ein Erinnerungsmotiv an die Frühzeit der deutschen Oper, die im siebzehnten Jahrhundert vor dem mächtigen barocken Wolkenhintergrund aufsteigt wie ein Götterbild, von ungewissen Lichtern umspielt, in antikes Phantasiekostüm gekleidet, doch mit einem strahlenden Auge, das in eine große Zukunft blickt.

Ludwig Schrott.



Neuausgaben alter Musik

Nachdem die Wiederbelebung alten Musiziergutes für Blockflöte lange Zeit auf Einfachstes beschränkt war, wendet sich das Interesse jetzt immer mehr auch Zeugnissen der hohen Kunstmusik zu. So ist dem Verlag Rieter-Biedermann, Leipzig, die Neuausgabe einer Reihe von Kammermusikwerken des deutschen Spätbarocks zu danken, unter denen naturgemäß die von Waldemar Woehl vorgelegten vier Blockflötensonaten aus Händels op. 1 besondere Aufmerksamkeit verdienen. Leider kann man hier wie bei den in der gleichen Reihe erschienenen drei Querflötensonaten Händels der Generalbaßaussetzung nicht uneingeschränkt zustimmen. Woehl verstößt nämlich allzuoft gegen Grundregeln, die von den zeitgenössischen Theoretikern hinreichend behandelt wurden und deren Verbindlichkeit sich schon aus dem Fundamentcharakter des Generalbaßpartes ergibt. So führt der Herausgeber letzteren häufig über den Solopart hinauf, wodurch auch ein zu großer Abstand zwischen Kontinuobaß und -mittelstimmen, also ein „Loch" entsteht. Zudem läßt Woehl die Cembalooberstimme allzuoft mit der Flöte im Einklang gehen. Besonders häufig sind derartige Verstöße in Sonate 3 zu beobachten, überdies ist die Baßführung im zweiten Takt des Allegros unkorrekt. Am Larghettobeginn wäre das Thema vom Cembalo vorauszunehmen, eine Forderung, die Woehl nicht erkannte. Seine Ausgabe erweist sich als noch nicht frei von der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts, die sich heute auf Grund besserer Einsicht nicht mehr aufrechterhalten läßt. Den gleichen Einwand muß man gegen Woehls Neudruck zweier Sonaten für Blockflöte, Oboe bzw. Violine und Cembalo aus Telemanns „Essercizii musici" erheben. Beide Stücke sind viersätzig im Sinne der Corellischen Kirchensonate angelegt; die a-moll-Sonate stark barockgebunden mit einem prächtigen, chromatisch gewürzten „Afetuoso"-Satz, die C-dur-Sonate namentlich im zweiten Satzpaar fortschrittlich galant. Beide Werke stellen erhebliche Anforderungen an den Blockflötenspieler. Das ist auch bei Telemanns viersätziger C-dur-Sonate für Blockflöte aus dem „Getreuen Musikmeister" der Fall, die Dietz Degen mit einer guten Generalbaßbearbeitung Wilhelm Weißmanns im gleichen Rahmen vorlegt. Als weniger anspruchsvoll erweist sich dann die C-dur-Sonate für zwei Blockflöten und Generalbaß des geborenen Müncheners und späteren Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Christoph Pez (1664—1716), die Woehl als willkommene Ergänzung des bayrischen Denkmälerbandes 27/28 herausbrachte. Bei dieser reizenden Spielmusik handelt es sich um eine siebensätzige Suite französisierender Haltung, welche die Bibliographie des Denkmälerbandes unter Nr. 3 nennt.

Von Johann Seb. Bachs C-dur-Triosonate (Ges.-

Ausg. IX, S. 231 ff.) bietet Christian Döbereiner in der Sammlung „Antiqua" (Schott) eine praktische Neuausgabe. Feinsinnig hat der Bearbeiter die enge thematische Verbundenheit des ersten Satzpaares bei der Kontinuobearbeitung berücksichtigt. Auch zwei vom Herausgeber gegenüber der Gesamtausgabe vorgenommenen Textberichtigungen kann man zustimmen, zumal die zweite durch zeitgenössische Überlieferung bestätigt wird (Bach-Jahrbuch 1923, S. 71). Wünschenswert wäre freilich der Hinweis auf die Tatsache, daß Bachs Verfasserschaft nicht unbedingt feststeht, vielmehr mit einiger Wahrscheinlichkeit der Bach-Schüler Johann Gottlieb Goldberg (1727 bis 1756) als Komponist dieser Sonate angesprochen wurde.

Im Rahmen der Veröffentlichungen der „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen" (Verlag „De Ring", Berchem-Antwerpen) erschienen die Flötensonaten Nr. 9 und 10 aus dem op. 4 von Jean Baptiste Loeillet (1680—1730). Beide Stücke bezeugen die starke Verpflichtung des flandrischen Meisters Italien gegenüber, namentlich die zweite, viersätzige Sonate corellisierender Haltung. Bekanntlich hat sich Loeillet sehr nachhaltig für Corelli eingesetzt. Die Kontinuobearbeitung des Herausgebers Julius van Etsen stellt eine freie Ausdeutung des B. c. dar, leider fehlt die Bezifferung in seinem Neudruck. Als weniger geglückt muß aber die Auswahl aus den einstimmigen Psalmen Davids von Remigius Schrijver (1680, Goovaerts „Typogr. music." Nr. 870), der seit 1638 zu Middelburg tätig war, und aus des Harlemer Willem Vermooten geistlichen Liedersammlungen von 1718, 1736 und 1764 (Goovaerts Nr. 1021, 1087, 1190) bezeichnet werden. Die Generalbaßbearbeitung huldigt einer romantisierenden Auffassung ohne Rücksicht auf die stilistische Haltung des Mittel- und Spätbarocks. Ohne Vorlage des Originaldrucks läßt sich die ursprüngliche Substanz kaum erkennen. Drei der ariosen Psalmodien Schrijvers sind mit obligater Violine versehen.

Sehr geglückt ist dagegen die Neuausgabe der sechs Flötenduette Wilhelm Friedemann Bachs, die bekanntlich zum Besten der Duettgattung überhaupt gehören. Die im Auftrage des „Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung" von Kurth Walther besorgte Ausgabe (Breitkopf & Härtel) verbindet wissenschaftliche Haltung mit Berücksichtigung praktischer Erfordernisse aufs glücklichste: dem Urtext beigefügte Vortrags- und Phrasierungszeichen sind als solche leicht zu erkennen, der Revisionsbericht klärt über die Quellenlage zuverlässig auf. Erich Schenk.

Drei neue Orgelwerke

Im Bereich der konzertierenden Orgelmusik sind Formensinn, gute Satztechnik und vor allem Gestaltungskraft in Anbetracht der überragenden Tradition mehr am Platze als vielleicht sonst. Begriffe wie Modernität und Eigenart verblassen hier gegenüber der Forderung nach dem Stil, der unter dem Gesichtspunkt des Konzertmäßigen und des Orgelmäßigen von der Haltung Größe, von der Empfindung Kraft und plastische Konzeption, von der künstlerischen Gesinnung die Erfüllung des Gesetzes verlangt. Indessen findet man auf diesem Gebiete auch nur zu häufig eine Musik, die nichts wirklich ist, sondern es nur vorstellt: die statt kraftvoller Wirkung routinierten Effekt, statt Gediegenheit Betriebsamkeit enhüllt.

Dem eigentlichen Sinn von Praeludium und Fuge für Orgel vollkommen gerecht geworden ist Hermann Grabner in seinem für die Einweihung der neuen Orgel in der Aula der Universität Leipzig als „Orgelweihemusik" komponierten Werk 49 (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig), einer großzügig konzertierten Orgelmusik, deren erhebende Wirkung nicht zuletzt auf Schlichtheit und Einfachheit der musikalischen Mittel beruht. Das Praeludium ist hier wirklich Vorbereitung, Sammlung und Manifestierung auf die Fuge hin, mit deren Eintritt das Interesse ungeheuer wach ist, die schöne Doppelfuge ist wirklich ein mächtig gespannter Bogen von lapidarer Einheitlichkeit und natürlicher Proportion. Das Werk ist das Zeugnis abgeklärter Reife und ist von kraftvoller Wirkung, weshalb es allen Orgelspielern zur genauen Durchsicht anempfohlen sei. — Einen ganz anderen Eindruck als das vorige Stück vermittelt die Passacaglia und Fuge, Werk 46, von Heinz Tiessen (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Der Komponist wendet sich, in einer seinen früheren Erzeugnissen gegenüber geläuterten Diktion, einer empfindungsreicheren Ausdrucksweise zu, kann aber auf äußerliche Mittel wie Chromatik und Konstruktion nicht verzichten, weshalb der Gesamtverlauf nicht einheitlich wirkt und den Zug ins Große vermissen läßt. — Routiniert erscheint Max Hennings Präludium und Fuge c-moll, op. 60 (Westend-Verlag, Berlin), gefällig und ansprechend, aber nicht eigentlich orgelmäßig (etwa im zweiten Zwischenspiel der Fuge). Effekt kann dem brillanten Stück nicht abgesprochen werden, die Halbtonrückungen weisen in die Klangwelt der Neuromantiker, ohne an deren mystische Bindungen heranzureichen. Es sei wie das Werk von Tiessen dem Interesse der Orgelspieler empfohlen. Paul Egert.

Musikliteratur

Neues Beethoven-Jahrbuch. Begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger. 9. Jahrgang. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, 1939. 128 Seiten.
Eine Folge ausgezeichneter Studien über Beethoven sind wieder in diesem neuen Band des Beethoven-Jahrbuches vereinigt. Siegmund von Hausegger schreibt als Praktiker und Wissenschaftler über „Weitere zweifelhafte Stellen in den neun Sinfonien Beethovens", eine Arbeit, die allgemeine Beachtung finden sollte. Unbekanntes Material aus den Schätzen der Berliner Staatsbibliothek erschließt Georg Schünemanns Aufsatz „Czernys Erinnerungen an Beethoven". Willy Heß steuert einen ersten Nachtrag zu dem von ihm bereits einmal behandelten Thema bei: „Welche Werke Beethovens fehlen in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe?" Über „Die Form des Beethovenschen Violinkonzertes" stellt Hans Joachim Moser eine geistvolle und anregende Betrachtung an. Ludwig Schiedermairs Gedenkrede zur 50-Jahrfeier des Vereins Beethovenhaus in Bonn eröffnet das Jahrbuch, die Bücherschau Sandbergers und die Liste der Beethoven-Literatur 1937/38 beschließen es.

Herbert Gerigk.

Dietz Degen: Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1939. 206 Seiten.
Für die Erkenntnis alter Musik wie auch unser gegenwärtiges Musizieren stellt die vorliegende umfassende Monographie der Blockflöte ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel dar. Mit viel Fleiß und Sachverständnis sowie einer weitgreifenden Kenntnis der einschlägigen Fachliteratur und deren Grenzgebiete hat hier der Verfasser neue, erstmalige Forschungsergebnisse niedergelegt. Der dargestellte Stoff wird nach einer allgemeinen Beschreibung der Blockflöte in die beiden Hauptabschnitte „Das Instrument" und „Die Geschichte" aufgeteilt. Sorgfältig werden sowohl die literarischen als auch die ikonographischen Quellen der Arbeit nutzbar gemacht. Besonders begrüßenswert ist die lückenlose Zusammenstellung aller vorkommenden Flötennamen und -arten.
Entgegen dem verpflichtenden Buchtitel nimmt der Verfasser keine entschieden ablehnende Haltung gegen die der Kulturkreislehre verhafteten liberalistischen Instrumentenkunde ein. So gibt Degen an, daß das Eindringen der Flöte in Nordeuropa noch völlig ungeklärt sei. Er stützt sich dabei auf die Angaben des Juden Sachs, der eine doppelseitige Einwanderung aus Asien — aus bekannten Gründen — vertrat. Degen führt dann wörtlich aus: „Gewiß haben auch die Fahrten der Normannen und die Kreuzzüge bei der Ausbreitung eine Rolle gespielt, aber unzweifelhaft ließe sich bei spezieller Nachsuche vor allem die direkte Linie von den Römern her mit dem vordringenden Christentum bis Mittel- und selbst Nordeuropa finden." Der Flötenfund auf der Insel Bornholm aus der jüngeren Steinzeit ist dem Verfasser offenbar unbekannt. Dieser und andere Funde widerlegen aber die Theorie, daß Asien das Geburtsland der Flöte gewesen sei. Schon die Ableitung des Wortes Schwegel vom althochdeutschen suegula = Schienbeinknochen hätte Degen stutzig machen müssen. So beginnt denn seine Geschichte der Flöte erst mit dem 12. Jahrhundert n. Ztw.
Ausführlich ist die Blütezeit der Blockflöte behandelt und auch die Tabelle der Herstellernamen und der Brandzeichen imponiert durch ihre Gewissenhaftigkeit. Erfreulicherweise hat Degen in seinem Literaturnachweis die Juden als solche kenntlich gemacht, wenn auch noch einige wie Israel, Kleefeld, Schlesinger, Katz usw. unbezeichnet stehengeblieben sind. Das vorliegende Buch bringt neben schönem Bildmaterial Grifftabellen und instruktive Notenbeispiele.

Rudolf Sonner.

Franzi Jörg: Albert und Regine. Ein Lortzing-Roman. Otto Uhlmann Verlag, Berlin SW 61, 251 Seiten, geb. 4 RM.
In die lange Reihe der Bücher musikalisch-belletristischen Inhalts ist auch der Schöpfer der heiteren deutschen Oper erneut als Romanheld eingegangen. Franzi Jörg, die durch Lortzing-Hörspiele bekanntgeworden ist, zeichnet in dem vorliegenden Buch ein Bild der Ehe des Meisters, die das seltene Beispiel einer vollkommenen Harmonie und einer vorbildlichen Lebenskameradschaft bietet. Lortzings Gattin Rosine Regine gehört zu den Frauen berühmter Männer, von denen man wenig spricht, deren stilles Wirken aber das Leben und Schaffen der Meister gleichermaßen erwärmt und erhellt hat. Diese tapfere Frau, die nicht nur als Mutter einer zahlreichen Kinderschar, sondern auch als verständnisvolle Anregerin der Lortzingschen Kunst — sie war selbst ursprünglich Schauspielerin — mit dem Meister im härtesten Lebenskampf stand, verdient schon ein literarisches Denkmal. Franzi Jörg hat sich liebevoll um die Ausmalung der Persönlichkeiten und des Schicksals beider Ehegatten bemüht. Ihr Buch ist im wesentlichen ein Genrebild, das weniger auf Wesen und Bedeutung Lortzings als vielmehr auf eine biedermeierlich freundliche Schilderung seines Alltagslebens abgestimmt ist.

Hermann Killer.

Franciscus Nagler: Von Organisten und anderen Musikanten aus der heimatlichen Vergangenheit. Band 16 der Schriftenreihe Große Sachsen — Diener des Reiches. Verlag Heimatwerk Sachsen, v.-Baensch-Druckerei, Dresden.
Der Verfasser des vorliegenden Bändchens hat die Gabe, seinen umfangreichen Stoff in beziehungsvoller Übersichtlichkeit und lebendiger Anschaulichkeit fesselnd zu schildern. Er läßt eine Reihe von Persönlichkeiten aus dem Sachsenraum als Träger ihrer zeitbedingten Kultur vor unseren Augen erstehen, aber nicht in trockner Beschreibung und Aneinanderreihung, sondern mit der liebenswürdigen Erzählerkunst des zünftigen Musikers, der sich — auf Grund eingehenden Wissens und liebevoller Sachlichkeit — der unbezahlbar wertvollen Gabe des Humors bedienen kann, um den Leser zu unterhalten, zu erheitern und gleichzeitig damit zu belehren. Dem Gedanken der Förderung des sächsischen Volkstums kommt diese anekdotisch aufgelockerte Stilistik ausgezeichnet zugute, indem sich der Wirkungsraum des Büchleins von einem Kreise fachlich Interessierter ausgehend auf alle diejenigen ausbreitet, die einer seelischen Bereicherung zugänglich sind. Das Büchlein ist größter Beachtung wert.

Paul Egert.

Die Schallplattenfibel. Herausgegeben von der Telefunkenplatte. Reher-Verlag, Berlin SW 68, 1939. 142 Seiten.
Zum ersten Male ist hier für den Plattenfreund ein Büchlein herausgebracht worden, das eine „Schallplattenfibel" in der Art eines geschmackvollen Almanachs bildet. Über die Entwicklung vom Phonographen zum elektrischen Plattenspieler, über die Vorgänge bei der Entstehung einer Schallplatte und vor allem auch über den Umgang mit ihr wird in besonderen Beiträgen gesprochen. Die namhaftesten Telefunkenkünstler sind im Schlußteil in Wort und Bild vor-

gestellt. Auf fast 50 Seiten gibt Fred Hamel „Eine Stunde Musikgeschichte". Zahlreiche Abbildungen beleben das Büchlein. Man schlägt hier einen neuen Weg ein, der weiterbegangen zu werden verdient.

Herbert Gerigk.

Feststellung

In Heft 6 vom 10. Februar 1940 der „Musikwoche", Fachzeitschrift für Orchestermusiker, Musikerzieher und Unterhaltungsmusiker, Berlin, wurde auf Seite 41 unter der Überschrift „Führung zur Musik" das gleichlautende Werk von Walter Kühn als „eins der bemerkenswertesten Bücher der neueren Musikliteratur ... für Kulturpolitiker und Wissenschaftler" gewürdigt. Der Verfasser, Rudolf Bauer, hatte bereits in einem anderen Leitartikel in Heft 48 vom 2. Dezember 1939, Seite 637 f., derselben Zeitschrift das Buch Kühns in gleichem Sinne herausgestellt. Dieses Buch mußte in der Zeitschrift „Die Musik" Oktober 1939, Seite 21, wegen leichtfertigen Umgehens mit weltanschaulichen Begriffen und wegen seiner pseudowissenschaftlichen Einstellung abgewehrt werden. Rudolf Bauer stellte jedoch die Behauptung auf, daß Kühns Buch „nach Äußerung der Reichsleitung des NS.-Lehrerbundes in München" eine „Einheitlichkeit in der deutschen Musikerziehung herbeiführt durch Ausgleich der bisherigen Methoden". Demgegenüber wird festgestellt, daß:

1. die negative Kennzeichnung von Kühns Schrift in der Zeitschrift „Die Musik" mit dem Gutachten des Amtes Schrifttumspflege beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung und Schulung der NSDAP. übereinstimmt und daß
2. sich die Reichswaltung des NS.-Lehrerbundes, Sachgebiet Musikerziehung, in ihrem Gutachten der vorgenannten Beurteilung in vollem Umfange anschließt. Die Reichswaltung legt Wert auf die Feststellung, daß nur diese Äußerung ihres Sachgebietes Musikerziehung ihren offiziellen Standpunkt wiedergibt und daß mithin alle sonstigen Äußerungen gegenstandslos sind.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Ein Ereignis für den Ausbau des Plattenrepertoires ist das Klavierkonzert in B von Johannes Brahms, das von zwei Meistern wiedergegeben wird: von Wilhelm Backhaus am Flügel und von Karl Böhm am Pult. Backhaus hat mit diesem Werk in den Konzertsälen der ganzen Welt Triumphe gefeiert. Wie er hier alle technischen Schwierigkeiten gegenstandslos werden läßt und auch vor dem unbestechlichen Mikrophon jede kleinste Note genauestens bringt und wie er dazu durch eine einzigartige Anschlagskultur den romantischen Stimmungsgehalt dieser Musik einfängt, das ist das Geheimnis seiner künstlerischen Persönlichkeit. Über einzelne Feinheiten der Ausführung ließe sich gerade an Hand der Schallplatte, die eine genaue Überprüfung gestattet, vieles sagen, aber das muß dem Studium der Aufnahme mit der Partitur vorbehalten bleiben. Der Musikfreund wird sich an der einheitlichen Wiedergabe des Konzertes, bei dem ja der Orchesterpart ebenso wichtig ist wie der Solist, erfreuen. Die Übereinstimmung Böhms mit Backhaus ist vollkommen. Die Sächsische Staatskapelle ist für Böhm das Instrument, das jeder seiner Absichten folgt. Erstaunlich ist auch die akustische Abstufung, die sich trotz starker dynamischer Gegensätze geschickt innerhalb den der Schallplatte gesetzten Grenzen bewegt. In musikalischer wie in aufnahmetechnischer Hinsicht darf man diese Plattenfolge als eins der gelungensten Klavierkonzerte überhaupt bezeichnen. (Electrola DB 5500/5505.)

Mehr als nur historisches Interesse verdient das Cembalokonzert in A von Johann Christian Bach, von Li Stadelmann stilgetreu gespielt und von Helmut Wirth dirigiert. Der Einfluß dieses Bach-Sohnes auf Mozart ist bekannt. Eine solche Aufnahme wird weitesten Kreisen von Musikfreunden den bedeutenden Namen zu einem lebendigen Begriff werden lassen. Der Cembaloklang verschmilzt ausgezeichnet mit dem Orchester. Aus der Musik spürt man den Anbruch eines neuen Musikempfindens, das weitab von der Welt Johann Sebastian Bachs bei seinem Sohn vollendeten Ausdruck findet. Die beiden Sätze sprechen durch Form und Gehalt unmittelbar an — eine Bereicherung unseres vorklassischen Repertoires. (Grammophon HM 57096/97.)

Richard Wagners Siegfried-Idyll wird von Paul van Kempen und die Dresdner Philharmoniker bis ins letzte durchsichtig musiziert. Man bewundert die gleichmäßige innere Spannung, die bei den vier Plattenseiten durchgehalten wird. Das Siegfried-Idyll ist vielleicht die Schöpfung Wagners, die dem Mikrophon am meisten entgegenkommt, weil die zahlenmäßige Begrenzung der Instrumente und die Anlage der Partitur das Heraushören der Linienführung erleichtern. Die Dresdner spielen vortrefflich, und van Kempen gliedert übersichtlich. Die Aufnahme ist in allem erfreulich. (Grammophon HM 57 102.

Neue belgische Musik wird in akustisch ungewöhnlich gelungenen Wiedergaben durch das Brüsseler Rundfunkorchester unter Franz André vorgelegt. Die „Rhapsodie Dahoméenne" von Auguste de Boeck ist ein bravouröses Orchesterwerk, das starke dynamische Effekte enthält und durch die bewegliche Behandlung der Blasinstrumente besonderen Eindruck hinterläßt. Anders geartet ist ein Satz „Das Hochzeitsfest" aus Flor Alpaerts Suite „Pallieter". Hier spürt man den Einfluß von Richard Strauß. Da ist alles Schönklang und Melodie. André arbeitet die Gegensätze wirksam heraus, wie er überhaupt seine Funkerfahrung der Schallplatte nutzbar zu machen scheint. Die Aufnahmen gewähren einen aufschlußreichen Einblick in das Schaffen unseres westlichen Nachbarn, dessen Musikleben ungemein reich entwickelt ist.

(Telefunken E 2989/2990.)

Beliebte Programmusik ist Ljadows Märchenbild für Orchester „Der verzauberte See". Eine solche Komposition ist in ihrer Wirkung abhängig von der Überlegenheit des Vortrages. Die Berliner Philharmoniker unter Hans Schmidt-Isserstedt garantieren eine Ausführung, die keinen Wunsch offen läßt. (Telefunken E 3059.)

Anton Dvoraks Karneval-Ouvertüre ist eine überschäumende Musik, die von Hans Schmidt-Isserstedt plastisch und sehr lebendig aufgebaut wird. Die Berliner

Philharmoniker spielen mit unerhörter Virtuosität und erfüllen die Aufnahme mit stärkster innerer Spannung. (Telefunken E 3053.)

Die prachtvoll-heitere Ouvertüre zu Lortzings „Wildschütz" erfährt durch Walter Lutze und das Orchester des Deutschen Opernhauses eine spritzige Darbietung, die alle Feinheiten dieser Meisterpartitur enthüllt. Unter den Platten der gehaltvollen Unterhaltungsmusik verdient diese bevorzugte Beachtung. (Telefunken E 3054.)

Auf Grund der erfolgreichen Wiederaufnahme von Glinkas „Leben für den Zaren" an der Berliner Staatsoper dürfen zwei Arien daraus besonderes Interesse beanspruchen. Helge Roswaenge bewegt sich mühelos in der Region des hohen C, und er zeigt überhaupt die Beweglichkeit seines Tenors. Wilhelm Strienz erfüllt die Arie des Susanin mit viel Empfindung. Es ist reizvoll, daß zwei Spitzenkünstler einmal in dieser Weise auf einer Platte vereinigt sind. (Electrola DB 5563.)

Lore Fischer erscheint mit zwei Schubert-Liedern auf der Schallplatte. Namentlich „Der Jüngling an der Quelle" zeigt ihr Bemühen um Ausdruck, aber die Platte läßt auch die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit ihrer Stimme erkennen. Michael Raucheisen ist der vollkommene Begleiter. (Grammophon E 11 362.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Das Musikleben der Gegenwart

Deutsche Erstaufführung der „Königin Elisabeth"

Die deutsche Erstaufführung der ersten Oper des jungen Komponisten Fried Walter: „Königin Elisabeth" in der Hamburgischen Staatsoper stand durch den Erfolg und ungewöhnlichen Widerhall der Stockholmer Uraufführung in einer Sphäre besonderer Erwartungen. Der hervorstechendste Eindruck ist die Tatsache, daß der deutschen Bühne hier eine dramatische Begabung von nicht alltäglichem Format erwachsen ist. Diese Oper, die um die Liebe der jungen Elisabeth zu Robert Dudley, dem späteren Grafen Leicester, kreist, ist ein großer Wurf sowohl hinsichtlich der Musik als auch des ausgezeichneten Librettos, das Christof Schulz-Gellen geschaffen hat. Beide Autoren haben den Sinn und Blick für das Theater. Große Leidenschaften bestimmen die Handlung, die gleichwohl nicht der lyrischen Ruhepunkte ermangelt und geschickt auf die Herbeiführung „musikalischer Situationen" zugeschnitten ist. Walters Musik ist von einer erstaunlichen technischen und dramatischen Sicherheit. Die Schaffung großer, ergiebiger Rollen mit dankbaren Bühnenwirkungen, die in erster Linie in der sangbaren, mit echtem glutvollem Opernpathos gehandhabten Melodieführung liegen, ist nicht minder bemerkenswert wie die organische Verbindung der Menschenstimme mit dem Orchester. Walter hat die seltene Gabe, polyphon und zugleich dramatisch schreiben zu können. Hinzu kommt eine Instrumentierung, die trotz der gelegentlich etwas harten Blechpanzerung nie dickflüssig ist, dafür aber mit packenden und ungewöhnlichen Wirkungen aufwartet: Einsatz der Pauke und vorbildliche Einbeziehung archaisierender Elemente zur Unterstreichung des Zeitkolorits. Besonders gelungen sind auch die liedmäßigen Teile, wie etwa das Lied der unglücklichen Amy Robsart vor der Königin. Fried Walter hat mit dieser Schöpfung bewiesen, daß reiche Entwicklungsmöglichkeiten in ihm schlummern. Seine kommende Oper — nach einem E. T. A. Hoffmannschen Stoff — darf daher weitgehender Anteilnahme sicher sein.

Die Hamburger Aufführung war sorgfältig vorbereitet und wurde dem Werk durch einen lebendigen Bühnenimpuls in der musikalischen, szenischen und darstellerischen Wiedergabe gerecht. Regie führte Generalintendant Heinrich K. Strohm, am Dirigentenpult wirkte Hans Schmidt-Isserstedt, der Orchester und Sänger zu überzeugenden Leistungen beflügelte. Hilde Konetzni von der Wiener Staatsoper in der Titelrolle, Ilse Koegel als Amy Robsart, Joachim Sattler als Dudley und namentlich Hans Hotter in der wichtigen Gegenspielerpartie des Spaniers Don Antonio waren auf der Bühne die Hauptträger des ungewöhnlich starken Erfolges, der äußerlich durch weit über 30 Vorhänge bestätigt wurde.

Hermann Killer.

„Die verkaufte Braut" in Originalfassung

Die Münchner Staatsoper bringt in den letzten Jahren in folgerichtigem Spielplanaufbau die wichtigsten Opernwerke musikalisch, szenisch und im Bühnenbild von Grund auf erneuert heraus. Dabei treten fast immer die drei führenden Bühnenvorstände gemeinsam hervor: Clemens Krauß als

der Musiker mit dem unfehlbaren Bühneninstinkt, Rudolf Hartmann als einer der ganz seltenen schöpferischen Opernspielleiter, der überall mit neuen, eigenen Lösungen überrascht und schließlich Ludwig Sievert, der einfallreiche Bühnenbildner, der mit höchstem Verantwortungsbewußtsein die einheitliche Durchführung bis zur kleinsten Kostümfrage selbst überwacht. In völliger künstlerischer und menschlicher Harmonie (die bei der Arbeit im Dienste der Kunst so besonders wertvoll ist) schaffen diese drei Männer beglückende Aufführungen, die man zum Besten zählen darf, das heute auf der Opernbühne geboten wird.

Davon konnte man sich bei der Neuinszenierung von Smetanas „Verkaufter Braut" erneut überzeugen. In München findet man jenen inzwischen fast sagenhaft gewordenen Ensemblegeist wieder, der im Zeitalter der ewig gastierenden Künstler leicht verlorengeht. Wie hier Julius Patzak als Hans, Hildegard Ranczak als Marie, Georg Hann als Kezal zusammenpaßten und wie sich Karl Schmidt und Luise Willer als Bauernehepaar dazufanden, das läßt sich nicht einfach vom Spielleiter stellen, auch wenn es sich um so angesehene Fachvertreter handelt. Hann hat sich mit einer großartigen Leistung im übrigen in die vorderste Reihe unserer Operndarsteller eingefügt.

Die Aufführung war vollkommen. Mit sicherer Hand ließ Hartmann die Vorgänge in verblüffender Natürlichkeit ablaufen. Da standen richtige Menschen und keine Opernsänger auf der Bühne. Hartmann ist ein Meister der organischen Verknüpfung selbst schwieriger Szenenfolgen. Im Aufbau der szenischen Steigerungen wird er unterstützt von Clemens Krauß, dessen Orchester so mitging, daß es die Hörer schon beim ersten Finale kaum noch auf den Sitzen hielt. Musikalisch war die Wiedergabe elektrisierend. Ludwig Sievert zauberte nicht nur anheimelnde mährische Bilder, sondern sämtliche Kostüme waren Original-Trachtenkostüme aus dem Protektorat, so daß sich das Auge kaum satt sehen konnte.

Textlich war das Werk auf Anregung von Clemens Krauß erneuert worden. Musikalisch wird einiges ergänzt, das in der deutschen Fassung fehlte. Paul Ludikar und Ilse Rinesch-Hellmich haben durch eine sinngetreue Übersetzung die Charaktere der Hauptdarsteller besser herausgearbeitet. So heißt es in der ersten Arie der Marie in der alten Fassung:

„Gern ja will ich dir vertrauen,
gläubig blicken auf zu dir!"

Im Original hat die Stelle einen ganz anderen Sinn, denn es ist mehr eine Mißtrauensäußerung dem Liebsten gegenüber, wenn sie singt:

„Wenn von dir, du mein Geliebter,
je ich solchen Streich erfahr',
lieb' ich nicht mehr, nein, nur böse Feindschaft
für dich fühlt' ich gar."

Die in der alten Übersetzung gegebene Fortsetzung:

„Der von fern du hergekommen,
wer du bist, ich weiß es nicht."

findet sich überhaupt nicht im Original. Beispiele dieser Art lassen sich in großer Zahl geben. Die Oper gewinnt zweifellos durch diese textliche Neufassung.

Man erlebte in München die Überraschung, ein altbekanntes Werk gewissermaßen neu zu sehen. Für die Beteiligten ist kein Wort des Lobes zu hoch, und die Begeisterung der Besucher kannte buchstäblich keine Grenzen. In dem edlen Wettbewerb unserer führenden Opernhäuser wird man München besondere Beachtung schenken müssen.

Herbert Gerigk.

„Immerwährender Liebeskalender"

Karl-Schüler-Uraufführung in Magdeburg

Der in Magdeburg als Musikpädagoge und -referent wirkende Karl Schüler hat sich durch seine pädagogischen Schriften (Blockflötenschule), durch seine Liederbücher für einstimmigen Gesang, durch seine Feiermusiken (Totenamt, Erntedank), durch viel gesungene Chöre (Langemarck) und nicht zuletzt durch sein in München uraufgeführtes und vor kurzem in Breslau einstudiertes Oratorium für Chor, Orchester, Solisten und Sprecher „Der Bamberger Reiter" (Text von Herbert Böhme) einen über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus geachteten Namen als Komponist erworben. Sein „Werk 37", das jetzt in Magdeburg herauskam, bestätigt die Grundlinie seiner Arbeit, die überall zu erkennen ist: Schlichtheit und Ehrlichkeit der Aussage. Es ist eine Kammermusik für gemischten Chor, Bariton und Klavierquartett nach R. G. Bindings Dichtung „Immerwährender Liebeskalender". Ein Zyklus, welcher den zärtlichen und innigen Worten bewegenden Wiederklang verleiht.

Ein Mann bringt seiner Geliebten aus der Stadt, an Stelle der erbetenen Schachtel Konfekt, einen Kalender mit und schreibt nun auf jedes Blatt, vom Januar bis Dezember, Verse der Huldigung. Zwölfmal findet der Komponist dazu die Weise, und in verbindenden Instrumentalsätzen, die begleitend und als selbständige Stücke den Stimmungen der Jahreszeiten, der Natur und der Landschaft nachgehen, musiziert er. Schüler beginnt etwas konventionell mit harmonischen Süßigkeiten, die allzu konfektig wirken. Aber man erkennt bald, daß solch ein Karton Pralinen, mit himmelblauem Band und rosarotem Schleifchen versehen, absichtsvoll gezollter Tribut im Sinne des zunächst von der Frau erwarteten Geschenkes ist, damit sich später der Wert der von ihr bald geschätzten Ersatz-Gabe um so rascher erhöhe zur Gültigkeit einer Aussage, in der die innerlichsten Dinge enthalten sind: die Bereitschaft des Herzens. Denn was vom April an der Liebende sagt, aufschreibt und singt — das ist in zunehmendem Maße edel und rein und erhebt sich zu Bekenntnissen, die ebenso wertvoll sind in der Stetigkeit ihres Gefühls wie in den Aufschwüngen zu naturhaften Glücksäußerungen.

Die Sätze für Violine, Viola, Cello und Klavier bekunden das ebenso wie die dem Frauenchor und dem gemischten Chor anvertrauten Partien, zu denen die Instrumentalisten Farbe, Rhythmus und Eigenklang geben. Was als freundliche Spielerei einsetzte, vertieft sich im Mailied für Solobariton, das im „April" bereits mit sehnsüchtigem Schwung angekündigt wurde. Die steigende Sonne des „Juni", ... der Preis des reifenden Sommers, freudvoll, doch durch eine

dunkelgetönte, grüblerische Instrumentalüberleitung „Spätsommerlied" gekennzeichnet, . . . das „Intermezzo", das drängend zum „August" führt und seinen geleerten Feldern, mit einer musikalischen Gipfelung in der friedlichen Fülle beglückender Sommerwärme — — das alles sind nachdenkliche Gaben, brahmsisch bedingt und dennoch ganz eigene Musik eines Mannes mit dem inneren Ohr für den Zauber der Erde. Vom September bis zum Dezember aber hat Schüler seine stärksten Visionen. Sie beginnen mit den Textworten: „Trunken steht nun der Baum", einem auch kontrapunktisch sehr schön gearbeiteten Satz. In diesem Drittel finden wir das wunderschöne Terzett der Streicher „Einsames Lied". Und nach dem „November", dessen dunkle Nächte vom Gefühl erhellt werden („Grau ist nicht mehr grau") steigert sich das Bekenntnis zu großartiger Verklärung: „Doch Liebe endet nicht."

Der Magdeburger Madrigalchor, eine von Martin Jansen geleitete Vereinigung, die auch außerhalb Magdeburgs, im Rundfunk, in Berlin und auf zwei Reisen nach Südosteuropa viel Anerkennung geerntet hat, ging mit den Instrumentalisten Robin, Starke, Wilhayn und Tell auf alle Zartheiten der Komposition in idealer Weise ein. Die Soli führten Erna Schröder und Joachim Crome mit feinem Verständnis durch. Der Chor, außerordentlich diszipliniert, ersang dem Komponisten, dem Werk und sich selbst einen starken Erfolg.

Der „Immerwährende Liebeskalender" dürfte in ähnlicher Besetzung für leistungsfähige kleine Chöre oder in einer Aufführung durch ein erstklassiges Vokalquartett (dem sich dann das begleitende Klavierquartett besonders apart im Klang zugesellen könnte) bald noch andere Liebhaber auf dem Podium und im Parkett der Kammermusiksäle finden.

Die Spieldauer des Werkes ist eine Stunde, und in dieser Zeit geschehen u. a. ein Thema mit Variationen (Mai), eine Passacaglia (Juni) und ein dreistimmiger Kanon (Dezember). Die Formen verbinden sich mit dem bewegenden Inhalt zu einem ebenso angenehmen wie wertvollen musikalischen Zyklus. Dr. Günter Schab.

Wittener Musiktage 1939/40

Getragen von der Schirmherrschaft Paul Graeners und des Oberbürgermeisters Dr. Zintgraff hielt die Stadt Witten unter der künstlerischen Leitung von Robert Ruthenfranz ihre diesjährigen vierten Musiktage ab. Im ganzen darf man, was die Beteiligung der schöpferischen, meist jungen Kräfte unter unsern Gegenwartsmusikern — es waren einundzwanzig Namen genannt — wie die des Publikums angeht und was die musikalische Ernte betrifft, von einem erstaunlich erfreulichen Gesamtergebnis sprechen. — Das formale Leitmotiv für die aufzuführenden Werke hieß: Gedrängte Übersicht über das kammermusikalische Gegenwartsschaffen. Das stärkste positive Ergebnis zeigte sich auf dem Gebiet der Streichquartettmusik, wo u. a. von weit überdurchschnittlich wertvollen Werken berichtet werden kann: Da war das ausgezeichnete „Streichquartett" op. 34 von Hermann Henrich, das großangelegte, vor Musikalität vibrierende, in seinem leidenschaftlichen Auftrieb fesselnde „Streichquartett" Werk 34 des Ostmärkers und Soldaten Friedrich Witeschnik, das „Streichquartett" Nr. 2 in D-dur von Albert Luig mit seinem großen kontrapunktisch gebauten Finale, das in seiner geradezu klassischen Schönheit begeisternde „Streichquartett" op. 22 von Max Trapp, das „Streichquartett" op. 9 in a-moll mit dem Untertitel „Zurück zur Musik" von Rudolf Peterka, und hierher zu zählen wäre auch H. O. Hieges „Kammersuite" für Flöte, Violine, Viola und Cello. Ein sehr anspruchsvolles, dabei doch eingängiges Werk ist auch das „Streichquintett" in G-dur op. 19 für zwei Violinen, Bratsche und zwei Celli von Hans Vogt. Als Experiment gab sich Hans Horbens „Trio für Klarinette, Viola und Violoncello", das ein Versuch sein sollte, das Prinzip der Stimmenkreuzung durchzuführen. Für drei Instrumente war ebenfalls das farblich nicht sehr markant gearbeitete „Concertino für Horn, Violine und Klavier" von Hanns Mayer geschrieben.

Reich bedacht war die Klaviermusik mit Walter Jentschs „Klavierstücken" aus op. 5, Rudolf Petzolds „Klavierstücken" op. 20, Kurt Raschs „Tokkata", Wilhelm Malers prachtvoll gestraffter „Klaviersonate 1939" und C. H. Grovermanns „Sonate für zwei Klaviere", einem sehr kantil gehaltenen, ernstschönen Werk. Für das Klavier in Verbindung mit andern Instrumenten schrieb Peter Kwast seine etwas stark klangschöne, zu breit angelegte „Sonate für Klavier und Violine", Gerhart von Westerman seine im Melos wie in der thematischen Gestaltung fesselnde „Sonate für Violine und Klavier" und Hanns Mayer sein schon erwähntes „Concertino". Am wenigsten ergiebig schien die Liedmusik, weil sie ganz erheblich weniger als die zur Diskussion stehende Instrumentalmusik das Gepräge neuen Schaffens trug. Hier steckt das große Erbe der Romantik noch allzusehr und „belastend" im Blut.

Durch einen ausgezeichnet guten Griff in der Auswahl der interpretierenden Künstler wurden die Werke sämtlich vorbildlich werkgerecht vermittelt. Als Streichquartettmusiker bewährten sich das Enzen-Quartett (Dortmund), das Häusler-Quartett (Bochum), das Fehse-Quartett (Berlin). Am Klavier: Udo Dammert (München), Ilse Josten (Wuppertal), Irma Zucca-Sehlbach (Essen), Helmut Wagner (Witten), Robert Ruthenfranz (Witten). Für die Geige war Elisabeth Bischoff (München) verpflichtet, als Hornist Josef Suttner (München), für Gesang Lore Schröter (Köln) und Leonor Predöhl (Hamburg), für Flöte Otto Schneeberg (Bochum), für Klarinette Paul Meyer (Dortmund).

Das Steirische Musikschulwerk

Seit jeher ist die Steiermark, das stets wachsam und kämpferisch gebildete deutsche Grenzland im Südosten, eine der musikfreudigsten Landschaften unter den deutschen Gauen. Das reichhaltige und lebendige Musikleben nicht nur in der Stadt der Volkserhebung und Gauhauptstadt Graz, sondern auch in den kleinsten Bezirksstädten beweist zudem die große Musikbegabung dieses deutschen Stammes an der Grenze. Neben der auf alter Tradition der Städte beruhenden Musikkultur ist vor allem auch die Bauernlandschaft mit ihren alten und vielfältigen Volksmusikinstrumenten, Blasmusikkapellen und dem reichen Volksliedschatz besonders musikfroh und — begabt. Damit liegt auch hier wie in allen deutschen Grenzgauen der Beweis vor, daß sich mit dem Behauptungskampf an des Volksraumes Grenzen stets eine tiefe und lebendige Musikpflege und -kultur verbindet.

Anschließend an die alte Musiktradition, aus der heraus der Steirer J. J. Fux zur gesamtmusikalischen Bedeutung

wuchs, aus der vor 125 Jahren der Musikverein für Steiermark seine künstlerischen und musikerzieherischen Ziele entfaltete, vereinigten sich schon vor der Heimkehr der Ostmark in das Reich nationalsozialistisch gesinnte Jugendmusikerzieher unter der Führung von Dr. Ludwig Kelbetz zu einer illegalen Betätigung unter Verwendung der wirksamsten volks- und musikpolitischen Form, dem offenen Singen und der Pflege des Volksliedsingens. Mit dieser Arbeit, die hauptsächlich in den Händen der HJ. lag, wurden alle Formationen der Partei erfaßt: aber nicht nur die Gauhauptstadt, sondern auch die ganze steirische Landschaft bis in die entlegensten Dörfer. Damit wurde in der illegalen Zeit das neue Liedgut zur echten Kampfes- und Bekenntnismusik für alle Stände, Altersstufen, Städte und Dörfer, und damit wurde wieder das deutsche Lied zum Bewahrer arteigenen Volkstums und Mahner im Kampfe gegen volksfremde Mächte.

Nach der Befreiung der Ostmark hat nun eine im Kampfe gebildete Gemeinschaft junger Musiker diese Arbeit unter Sammlung aller Erfahrungen im Steirischen Musikschulwerk weitergeführt. Es ist selbstverständlich, daß zunächst der Musikverein für Steiermark und dessen Konservatorium für den Neuaufbau als Hauptarbeitsstätte ersehen wurde. War es doch das alte Haus in der Griesgasse in Graz, das den jungen nationalsozialistischen Musikern stets Hilfe und Schutz gewährte. Innerhalb dieser Neuorientierung wurde als wesentlich erkannt, daß zunächst durch Führung zur Gemeinschaftsmusik alle veralteten Auffassungen über Konservatoriumsstudium, über den Musikberuf und dessen soziale und künstlerische Stellung beseitigt werden müssen und daß vor allem nicht nur bestimmte Stände und Einzelbegabungen, sondern die Gesamtheit zur Musik geführt werden muß. Es galt, nicht nur die Städte, sondern vor allem auch die Bauernlandschaft musikalisch zu erfassen. Mit 17 Zweigstellen von Musikschulen für Jugend und Volk ist unter Leitung des Musikschulwerkes diese musikalische Betreuung der steirischen Landschaft durchgeführt. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, alle Stände und Altersstufen, Berufs- und Laienmusiker einheitlich zu erfassen. Daß diese Musikführung im echtesten Sinne des Wortes wirksam ist, wird durch ständige Auslese-lager und Schulungen bewirkt. Die enge künstlerische und kameradschaftliche Verbindung dieser auf dem Lande verstreuten Musikanstalten wird durch regelmäßige Konzerte und Jugendveranstaltungen des Lehrerorchesters unter der Führung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck erreicht. An diesen Veranstaltungen nehmen nicht nur die Grazer Lehrer, sondern alle dem Steirischen Musikschulwerk Verpflichteten teil. Gerade diese Konzerte gehören bis jetzt zu den schönsten Erlebnissen in der Arbeit des Steirischen Musikschulwerkes, verbinden sie doch Stadt und Land am nachhaltigsten.

Neben dieser landschaftsverbindenden Arbeit übernimmt das Steirische Musikschulwerk die Aufgaben der Musikerziehung in drei Hauptstufen. Als Grund- und Vorbereitungsschule sowie Laienausbildung vermittelt die Musikschule für Jugend und Volk mit ihren Zweigstellen die elementare Musikbildung der Jugend und Führung der Laien zur Musik. Dabei fällt gerade oft den ländlichen Zweigstellen die Aufgabe zu, besondere Begabungen zu fördern und dem Musikberuf zuzuführen. Für die höhere Laienbildung und Berufsausbildung ist das ehemalige Konservatorium des Musikvereins, jetzt die Landesmusikschule, eingesetzt. Während also in den Musikschulen neben der Pflege des Instrumentalspiels vor allem durch Lied- und Musikkunde die Liebe zur Musik erweckt werden soll und die Grundlage elementarer Art vermittelt wird, übernimmt die Landesmusikschule die Berufsausbildung bis zur künstlerischen Reife in folgenden 5 Abteilungen: Orchesterschule, Instrumentalschule, Gesangsschule, Theaterschule und Dirigentenschule. Die Landesmusikschule besitzt noch eine Zweiganstalt in Leoben unter Leitung von Professor Miksch. Selbstverständlich gehört es mit zu den besonderen Aufgaben dieser Anstalt, daß die Begabungen der bäuerlichen Landschaft erfaßt und an der Grazer Schule ausgebildet werden: damit ist die Gewähr gegeben, daß der musikalisch begabte Anteil der Landbevölkerung gefördert und gebildet wird.

Für die besondere Heranbildung von Musikerziehern — heute wohl eine der dringlichsten Aufgaben — ist die Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg eingesetzt. Diese Hochschule ist in drei Abteilungen gegliedert: das Institut für Schulmusik, das Seminar für Leiter und Lehrer an Musikschulen für Jugend und Volk und Privatmusikerzieher und der Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter in der Hitler-Jugend und im Bund Deutscher Mädel, errichtet in Verbindung mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung.

Die Gesamtleitung des Steirischen Musikschulwerkes wurde durch die Berufung von Prof. Felix Oberborbeck einer tatkräftigen Führung anvertraut. Der Stamm des Grazer Lehrkörpers wurde durch Berufungen anerkannter Fachlehrer aus allen Gauen des Reiches erweitert. Als Lehrer der Hochschule sind für die instrumentale und kammermusikalische Betreuung die Mitglieder des Mozart-Quartettes (Norbert Hofmann, Sepp Schröcksnadel und Wolfgang Grunsky), für Musikerziehung Dr. Ludwig Kelbetz (zugleich Leiter der Abteilung II der Hochschule) und Reinhold Heyden (Leiter der Abteilung III), für Orgel der ehemalige Organist von St. Florian, Franz Illenberger, für Satzlehre Karl Marx und Walter Kolneder, für Sprecherziehung Bernd Poieß, für Stimmbildung Dr. Theodor Warner und für Musikgeschichte Dr. Walther Wünsch verpflichtet. Die Leitung der Hochschule hat Prof. Oberborbeck.

So entwickelte sich aus einer kleinen Gemeinschaft junger und gegenwartsnaher Nationalsozialisten und Musikerzieher eine Führerschicht der Steiermark, die nun im Steirischen Musikschulwerk ihre einstmals illegalen Arbeitspläne und -ziele verwirklicht. In dem musikerzieherisch und künstlerisch einheitlich ausgerichteten Musikschulwerk hat der Gau Steiermark eine Kulturstätte zur Hand, die eine zeit- und volksnahe Führung zur Musik gewährleistet, zudem die gesamte steirische Landschaft erfaßt. Daß dieses, seinem Aufbau nach wohl einzigartige Erziehungswerk trotz der schicksalsschweren Zeit unseres Volkes und Reiches von tiefem Einfluß auf Volk und Landschaft ist, beweisen die große Anteilnahme von Stadt und Land und die Zahl der Studierenden.

Walther Wünsch.

Instrumentalsolisten als Sänger?

Zuweilen geschieht es in einem Konzert, daß die der Musik hingegebenen Hörer sich plötzlich erstaunt ansehen, die Ohren spitzen und den Kopf schütteln ob seltsamer Stimmen und Geräusche, die sich im Saal erheben. Man grübelt erst ein wenig erstaunt dem Ursprung der rätselhaften Laute nach, dann aber kommt plötzlich die Erleuchtung. Der Meister dort oben auf dem Podium selbst ist es, der diese erstaunlichen Proben einer seltsamen musikalischen Vielseitigkeit gibt. Während die Blitze seines Zauberstabes ins Orchester zucken, stampft plötzlich der Fuß die dumpf dröhnenden Planken unter ihm, ein Fauchen und Zischen, ja ein Seufzen und Stöhnen entringt sich der von den Wehen des Nachschaffens gequälten Brust, und erschauernd nimmt der Hörer diese unerwarteten akustischen Beigaben des so heftig erglühenden göttlichen Funkens auf.

Dort sitzt der Beherrscher der Tasten vor dem ge-

duldigen Flügel. Es perlen die Läufe, es hämmern die Akkorde. Jetzt ein mächtig aufgrollendes Krescendo! Im gewaltigen Rhythmus wogt der ringende Leib des Klaviertitanen auf und nieder. Bald neigt sich das durchglühte Haupt hinschmelzend auf die nervigen Künstlerhände, bald erhebt es sich im löwenhaften Trotz kühn dem Plafond entgegen. Und da entströmt der Instrumentalsolistenkehle mit einem Male ein elementarer Gesang. Mit langgezogenen Tönen begleitet er in harmonisch kühnen Intervallen die Melodie der eilenden Finger, ein improvisierter Kontrapunkt leidenschaftlichen Hingegebenseins an die Kunst. Plötzlich verstummt die Melodie, denn ein intensives Piano bricht unter den heftig knetenden Händen aus. Nun geht der Atem in ächzenden Stößen, ein Summen und Brummen erhebt sich, jetzt scheint gar jemand eine Windmaschine angestellt zu haben — kurz, der Klavierton steht inmitten einer Geräuschkulisse, die man weniger als „persönliche Note", denn als höchst störend empfindet.

Im Ernst: Wir stellen in steigendem Maße eine wenig erfreuliche Intensivierung des künstlerischen Vortrages im Hinblick auf ein allzu sichtbares und ganz besonders hörbares Miterleben fest. In erster Linie bei den Pianisten. Gewiß, ein jeder hat seine Eigenheiten, wenn er am Flügel sitzt, und wir verstehen es, wenn die Anteilnahme sich oft zu explosiven Entladungen steigern will. Da ist es dann aber eine Frage der inneren Disziplin, maßzuhalten mit den Evolutionen des Körpers und sich ganz auf das einzige Ausdrucksmittel des Pianisten zu konzentrieren, das Instrument. Wenn wir uns im Laufe der Jahre bei unseren wirklichen Meistern am Flügel an diese oder jene Besonderheit gewöhnt haben, so erscheint es doch nicht angängig, wenn jetzt plötzlich Nachwuchsspieler laut mitsingen und mitstöhnen oder mit den heftigsten Roll-, Stoß- und Schlingerbewegungen des Körpers äußerlich das Zerrbild des Tastenlöwen alter Schule heraufbeschwören. Gerade weil der Durchschnitt des Pianistennachwuchses auf einer verhältnismäßig hohen Stufe des Könnens steht, wäre es schade, wenn das in dieser Hinsicht erfreuliche Bild durch das Einreißen vermeidbarer Vortragsmanieren gestört würde. In diesem Sinne sind diese Zeilen als freundliche Mahnung gedacht.

H. K.

Oper

Oper in Berlin

In der Staatsoper stand der Rumäne Georges Georgescu am Pult, um Puccinis „La Bohème" zu dirigieren. Breite Zeitmaße, größte Zurückhaltung im Orchestralen und geschicktes Nachgeben den Sängern gegenüber waren die Merkmale seiner Wiedergabe. Die Leichtigkeit, mit der diese Musik meist interpretiert wird, war einem ungewöhnlichen Ernst gewichen, mit dem alle Einzelheiten der Partitur ausgebreitet wurden. Erna Berger sang zum ersten Male die Mimi, zart im Aussehen wie in der Stimme, verinnerlicht in allem. Dabei wünscht man sich selbst bei der gebrechlich-kranken Mimi strahlenden Belkanto. Jedenfalls wich die Auffassung der Berger von dem üblichen Mimi-Bild ab. Ihr Erfolg war ebenso wie der Georgescos unbestritten.

In glanzvoller Besetzung ging in der Staatsoper die Berliner Erstaufführung der komischen Oper „Ero, der Schelm" des Jugoslawen Jakov Gotovac vor sich. Wie vorher schon an einer Reihe deutscher Bühnen bewährte sich das Werk als rechte Volksoper. Die von Begowitsch gestaltete Handlung bewegt sich in ländlich-bäuerlicher Sphäre, und Gotovac baut seine Musik dazu ganz auf volksmelodischer Grundlage auf. Lied und Tanz seiner kroatischen Heimat sind beherrschend. Die vielgestaltige Rhythmik und eine originelle Instrumentierung machen die in der melodischen Struktur sonst gleichförmige Partitur bühnenwirksam.

Das Ganze verläuft in einer beglückenden Heiterkeit. Edgar Klitschs Spielleitung ließ sich davon leiten, und die Bühnenbilder von Karl Doll spiegelten das dörfliche Leben echt und ungekünstelt. Der Musik verlieh Johannes Schüler betont dramatische Akzente, die der Wirkung sehr zuträglich waren. In der Titelrolle des kroatischen Eulenspiegels, der in Wirklichkeit ein geschickter Brautwerber ist, entfaltete Marcell Wittrisch sein gesangliches Können. Die Partie liegt nicht sonderlich hoch, so daß Wittrisch sich von seinen besten Seiten zeigen konnte. Eine ideale Verkörperung der Djula bot Maria Müller. Eine Charakterstudie eigener Art war der Bauer Marko von Eugen Fuchs, während Margarete Arndt-Ober ihre große Kunst als Bauersfrau bewies. Die Oper fand eine wohlverdiente begeisterte Aufnahme.

Herbert Gerigk.

Die Zusammenstellung von Donizettis lange nicht mehr in Berlin gegebenen „Liebestrank" und Puccinis genialem Einakter „Gianni Schicchi" gewährleistete im Deutschen Opernhaus einen Abend heiterer italienischer Opernkunst. Zwar vermögen uns die etwas verblaßten Typenfiguren der alten opera buffa nicht mehr sonderlich zu fesseln, aber dennoch liegt über dem „Liebestrank" der Schimmer einer Belkantomelodik, die sowohl die dünne Handlung als auch die ebenso dünne Orchestersprache sieghaft überstrahlt. Sie kristallisiert sich namentlich in den Partien der Adina und des Nemorino, für die Irma Beilke und Walther Ludwig im edlen Wetteifer des Schöngesanges perlende Koloraturen und echten Tenorglanz einsetzten. Hans Wocke, Ludwig Windisch und Elisabeth Schwarzkopf verkörperten die Rahmenfiguren mit guter Laune und Geschick, so daß schon der erste Teil dieses Abends eine mitreißende Atmosphäre schuf, die bei Puccinis lustigem Werk von den geprellten Erbschleichern durch eine Anzahl ausgezeichneter Leistungen darstellerisch noch gesteigert wurde. Hans Reinmar als Schicchi stand im Hinblick auf baritonale Stimmentfaltung und Komik im Mittelpunkt. Um ihn gruppierten sich gleich wirksam Lore Hoffmann und Vallentin Haller als Liebespaar sowie der groteske Chor der raffgierigen Verwandten. In der Spielleitung betonte Hans Batteux die Realität der Szene durch reichlich derbe Einzelzüge, während

Walter Lutze beide Opern mit Schwung und rhythmischem Feingefühl dirigierte.
In der Volksoper gab es eine Neueinstudierung von Verdis „Rigoletto“ zu der das Ensemble — es war während der stärksten Kälteperiode — auswärts in Sälen geprobt hatte. Trotzdem zeigte die Aufführung die an dieser Stätte immer wieder erfreuliche Geschlossenheit der Ensembleleistung, der Hans Hartleb als Spielleiter den Willen zur dramatischen Charakterisierung gab. Der junge Dirigent Gustav König bewies bei dieser Gelegenheit erneut, daß er nicht nur über die notwendige Opernerfahrung verfügt, sondern ein sehr klar und straff das Wesentliche herausarbeitender Musiker ist, der diesmal vor allem auf eine breite Untermalung des Gesanglichen ausging. In Ingeborg Schmidt-Stein verfügt die Volksoper über eine klar und tonschön singende Gilda, in Walter Hänse über einen Rigoletto von beachtlicher stimmlicher Ausdruckskraft. Wilhelm Trautz als Herzog, Hans Heinz Wunderlich als Monterone seien neben dem Chor noch besonders hervorgehoben.
In den fünf Jahren seit der Eröffnung der Volksoper ist Beethovens „Fidelio“ dreimal neu inszeniert worden, ein sprechender Beweis für die künstlerische Zielsetzung dieses Instituts. Man freute sich wieder der monumentalen Bühnenbilder von Paul Haferung, die Carl Möller als Spielleiter mit einem dramatischen Leben von erschütternder Eindringlichkeit (Gefangenenszene) erfüllte. Unter der plastischen und dynamisch intensiven musikalischen Leitung von Hanns Udo Müller sorgten Lotte Schader als Leonore, Wilhelm Schmidt als Pizarro, Hans Hofmann als Rocco, Betti Küper als Marcelline, Helmut Neugebauer als Florestan, Ernst Renzhammer als Jaquino, Franz Stumpf als Minister und nicht zuletzt der ausgezeichnete Chor (Leitung: Ernst Senff) für eine musikdramatisch lebendige Wiedergabe.
Kurze Zeit später übernahm der Direktor des Athener Konservatoriums, Dr. Philoktetes Oeconomides, die Aufführung als Gastdirigent. Namentlich in der sorgsamen Ausarbeitung des Instrumentalen zeigte er seine Vertrautheit mit der Partitur und sein Verständnis für die Werte der Beethovenschen Musik.
Das Jubiläum der 30. „Toska“-Aufführung an der gleichen Stelle war der Anlaß zu einem Gastspiel von Angela Dalbo von der Mailänder Scala in der Titelrolle und Arnaldo Luzi von der Königl. Oper Rom als Cavaradossi. Beide verfügen über Stimmen von typisch italienischer Färbung, die Sängerin über einen kraftvollen hellen Sopran, der Tenor über ein dunkel gefärbtes Organ, das er mit einer sprechenden Mimik und Gestik theatralisch zur Wirkung bringt. Den Scarpia in dieser Aufführung, deren musikalische Leitung Intendant Erich Orthmann übernommen hatte, gab Wilhelm Schmidt als robusten Bösewicht.

Hermann Killer.

Breslau: Eine der reizvollsten und entzückendsten Gaben seit langem bot die Breslauer Oper mit der Erstaufführung der köstlichen heiteren Oper „Die schalkhafte Witwe“ von Wolf-Ferrari. Es war ebenso die heitere Atmosphäre des echt komödiantischen Lustspiels wie die in diesem Geist völlig aufgehende, locker beschwingte und in allen Teilen vollendete Wiedergabe, die dieser Aufführung den Stempel eines besonderen Erlebnisses aufdrückte und die gleicherweise dem künstlerischen Hochstand der Breslauer Bühne zugute kommt. Die Aufführung stand völlig im Banne des quellfrisch übersprudelnden musikalischen Reichtums. Die Spielleitung von Dr. Müller hatte die Grazie und übermütige Leichtigkeit der Partitur völlig in das Bühnengeschehen übersetzt, und auch GMD. Philipp Wüst ließ sich willig und diskret von ihrer Eleganz und Elastizität tragen. Prof. Wildermann hatte einen entzückenden lockeren Bühnenrahmen um das Spiel gelegt, so daß es in seiner Gesamtheit den Charakter eines feinen Kabinettstückes erhielt. Die Titelpartie sang Rita Weise mit verführerisch glänzender Stimme und kapriziöser Weiblichkeit. Die geradezu klassische Partie der Kammerzofe wurde von Margarete Kalz mit allen guten spielerischen Attributen ausgestattet. Prachtvoll charakteristisch war das Quartett der vier Liebhaber durch Erich Kuhn, Paul Schmidtmann, Hans Kicinski und Werner Mächel abgetönt, und Erich Kunz gab in dem tollen Spiel des Dieners Arlechino eine vollendete Buffoleistung. Das Publikum war von dem Stück und der Aufführung hoch entzückt. Eine stimmungsvolle Neuinszenierung erfuhr Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel“, die den wundersamen Zauber dieser musikalischen Poesie voll zur Wirkung kommen ließ. Kapellmeister Carl Schmidt-Belden hatte dafür eine sehr einfühlsame Hand und Oberspielleiter Heinz Rückert ein natürliches Empfinden für die anheimelnd trauliche Atmosphäre der Handlung. Die Neuinszenierung von Kreutzers „Nachtlager von Granada“ blieb ein Versuch, die biedermeierliche Behaglichkeit dieser überwundenen Gefühlswelten wieder zu beleben, der auch bei allem liebenswürdigen Bemühen nicht gelingen wollte. Die Musik hat bei aller Sauberkeit und Natürlichkeit keine Kraft mehr. Dagegen fand Verdis „Maskenball“ eine von echt italienischem Geiste und von zündender Schlagkraft durchglühte Neueinstudierung, die alle dramatischen und musikalischen Vorzüge dieses echten Verdi zu starker Wirkung brachte. Kapellmeister Schmidt-Belden ließ die Partitur in allen ihren leidenschaftlichen Farben aufleuchten, und Oberspielleiter Heinz Rückert drängte die Handlung in eine dramatisch geladene Linie und ließ auch das Menschliche wirkungsvoll durchleuchten. Als Gast erschien in der Rolle der Amelia Ingeborg Holmgren, die früher als Hochdramatische der Breslauer Bühne angehört hatte. Die Künstlerin hatte schon als Marschallin im „Rosenkavalier“ von der unverbrauchten Kraft und dem frischen Glanz ihres großen Organs und ihrer imponierenden musikalischen Überlegenheit überzeugt und begeisterte auch hier wieder durch die Leuchtkraft ihrer prachtvollen Stimme und ihre temperamentvolle Gestaltung. Der Spielplan der Breslauer Oper trägt sonst weitgehendst der in Kriegszeiten immer bemerkenswerten Publikumskonjunktur Rechnung durch Wiederaufnahme beliebter und zugkräftiger Repertoirestücke, die meist von der künstlerischen Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit des Kapellmeisters Schmidt-Belden betreut werden. „Freischütz“, „Carmen“, „Tiefland“, „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“ sind die gängigsten Erscheinungen dieses Spielplans, in dem nur einmal Beethovens „Fidelio“ unter Philipp Wüst eine Abwechslung brachte. Joachim Herrmann.

Freiburg i. B. Seit einem Jahrhundert etwa ist man in der kunstfreudigen Stadt Freiburg gewohnt, eine städtische Musikbühne mit Leistungen zu besitzen, die über den provinziellen Durchschnitt hervorragen. Die Stadt Freiburg leistet für ihre Städtischen Bühnen mit einem großen und einem Kammerspielhaus auch den höchsten Zuschuß auf den Kopf der Bevölkerung im ganzen Reich. Die im Kriege begonnene Winterspielzeit 1939/40 hat jetzt aber überraschenderweise Voraussetzungen zu Leistungen geschaffen, wie sie auf einer Provinzbühne nicht oft erreicht werden können. Intendant Dr. Wolfgang Nufer hat eine Schar ausnahmslos frischer, von keiner Unart belasteter und lerneifriger Stimmen zusammengebracht, die sich in der Hand des Spielleiters und musikalischen Leiters zu restlos einheitlichen künstlerischen Leistungen sowohl in der Oper als auch in der Operette führen ließen. Sie sind auch zahlreich genug, um innerhalb einer Rolle wechseln zu können (zum Beispiel fünf Operntenöre). Durch eine rücksichtslose Ausmerzung allen Theaterkitsches durch die Spielleiter Arthur Schneider, Siegmund Matuszewski und Oskar Orth (Operette) sind dabei unter der Mitarbeit der musikalischen Leiter Bruno Vondenhoff, Wilhelm Franzen und Karl Ueter Gesamtleistungen zustande gekommen, worin Musik, Spiel und Bühnenbild wie aus einer Hand geschaffen schienen. Es waren zum Beispiel eine ganz aus dem Seelischen und ganz aus dem japanischen Lebensstil gestaltete „Butterfly“, die als reine, tänzerisch aufgelockerte Comedia dell'arte aufgefaßten „Lustigen Weiber von Windsor“ oder zwei packende

seltene Verdis („Don Carlos" und „Simone Boccanegra") mit dem aus früheren Jahren in Frankfurt bekannten Bariton Adolf Permann oder eine ohne jede Übersteigerung aus der Rassenseele durch den Intendanten selbst gestaltete „Jenufa". Ein Teil dieser Leistungen ist durch Gastspiele auch dem badischen Mittel- und Oberland und der Front zugänglich gemacht worden. Die Mühe allerdings, die auf die Bildung eines solchen Ensembles verwendet werden mußte, wird in der nächsten Spielzeit wieder zum Teil umsonst gewesen sein, denn es bleibt nun einmal Schicksal einer Bühne wie der Freiburgs, daß ihr die reifgewordenen jungen Kräfte weggeholt werden wie jetzt Horst Taubmann und Hermann Uhde durch München. Die Programmgestaltung von Oper und Operette mußte allerdings im Widerspruch zu solchen Leistungen von einer bewußten Linie hier nahe der Front Abstand nehmen und die Unterhaltung und den bunten, rasch verbrauchenden Wechsel zur Regel machen. Oper und Operette begannen übrigens in Freiburg planmäßig zu Anfang September letzten Jahres im Kammerspielhause mit entzückenden Kabinettstückchen („Entführung aus dem Serail" und „Drei alte Schachteln"), da das große Haus erst um die Mitte des Oktober öffnen konnte, nachdem die Bereinigung seines Zuschauerraumes vom Plunder der Gründerzeit durch den Krieg etwas verzögert worden war.

Edmund Huber.

Magdeburg: Die neue Spielzeit der Städtischen Bühnen, die erst Ende September beginnen konnte, zeigte nach mancherlei günstigen Umorganisationen ein neues Gesicht. Die Posten des Intendanten und des Generalmusikdirektors sind wieder getrennt worden. Als Intendant wirkt, obwohl er in politisch hochgespannter Zeit sein Amt übernahm, mit wachsendem Erfolg Kurt Erlich, der aus Heidelberg kam und sich gleich mit seiner Lohengrin-Regie als allen musikalischen Eindrücken aufgeschlossener Praktiker erwies. Er rückte das Werk aus der Märchenwelt in die Saga. GMD. Böhlke musizierte Wagner, sinfonisch und begleitend, höchst reizvoll. Der Bühnenbildner Wilhelm Huller hatte eine festliche Neuausstattung geschaffen, deren liebliche Aue am Ufer der Schelde den Blick besonders gefangennahm. Neue Kräfte, die sich inzwischen vielfältig bewähren konnten, stellten sich vor: Maud Cunitz, eine jugendlich dramatische Sängerin von Kultur (Elsa); Gerda Heuer (Ortrud), eine der besten Hochdramatischen, die es für Bühnen von Städten unserer Größe gibt; Albert Lohmann, ein geradezu rustikaler Telramund von großer Spannkraft und echtem Theaterblut. Es bewährten sich der Lohengrin von Ernst Hinrichs, einem ausgesprochenen Lyriker, der seiner Partie folgerichtig durchaus angenehme schätzenswerte tenorale Reize abgewann, und der hier schon seit langem geschätzte Kurt Schmid-Reuß mit seinem edlen Baß (Heinrich der Vogler). — Der zweite Tenor Heinz Erich Ritter, Besitzer guten und entwicklungsfähigen Materials, stellte sich im „Freischütz", den Böhlke ebenfalls schwungvoll dirigierte, vor, und hatte seinen bisher besten Erfolg in „Tiefland", das von Walter Müller musikalisch treffsicher betreut wurde. Hier wie in der „Macht des Schicksals" und zuletzt in „Tristan und Isolde" hatte Gerda Heuer wieder große Abende. Die Verdi-Neueinstudierung, mit dem sicheren Müller am Pult und dem sehr eindrucksvollen Gegenspielerpaar Ernst Hinrichs und Paul Kleinwächter (Don Carlos) gehörte zusammen mit dem von Böhlke betreuten „Tristan" zu den eindrucksvollsten Gaben. Als Gastdirigent der „Butterfly" erschien der Japaner Graf Hidemaro Konoye, der durch seine intelligente Beweglichkeit für sich einnahm. Inzwischen ist noch eine „Fidelio"-Wiederaufnahme unter Leitung des Generalmusikdirektors als Beitrag der großen Oper gezeigt worden mit einer großartigen Leonore (Heuer), einem angenehmen Florestan (Ritter) und einer leicht und locker singenden Marzelline (Melitta Jakrzewski, die ebenfalls neuverpflichtet ist). Im kleinen Haus, dem sonst vornehmlich den Schauspielen vorbehaltenen Wilhelmtheater, gab es einen reizenden „Wildschütz", von dem jungen Hermann Schmidt genau und fröhlich dirigiert, mit Kurt Gläßner, einem Baculus von künstlerischer Wendigkeit und musikalischem Geschmack, mit

Olga Moll, einem anmutig und weit überdurchschnittlich singenden Gretchen, und der echten Komödienfigur der Gräfin (Ruth Patzschke). — Dem zeitgenössischen Schaffen waren zwei Einstudierungen gewidmet, nämlich der „Gudrun" von Ludwig Roselius und dem „Doktor Johannes Faust" von Hermann Reutter. Während der Erfolg des ersten Werkes etwas problematisch blieb, hatte der von Ludwig Andersen nach dem alten Volkspuppenspiel geformte neue Opern-Faust als Musizieroper mit Zauberei und Schaugepränge, die Reutters amüsante Partitur kundig zum volkstümlichen musikalischen Theater spielerisch unbeschwert steigert, nachdrücklichere Resonanz, als runde und nette Arbeit, in der niemand mehr suchen darf als gegeben werden soll: handfeste Dramatik eines Komponisten, welcher die Diesseitigkeit sucht und findet und nur gelegentlich einen Blick in die andere, hinter den Dingen liegende Welt wagt.

Für die Operette sind gewonnen: die scharmante Diva Erna Laparose, die zierliche Soubrette Hedy Straas und die für die derberen Partien eingesetzte, temperamentvolle Margarete Dehnst. Als netter Tenor wirkt Heinz Diekmann, als Komiker und Regisseur Paul R. Henker. Ein sehr wendiger Buffo ist der bewährte Fritz Radant. Mit diesen Kräften und manchen Opernsängern gab es als publikumssichere Serien: Fatinitza, Graf von Luxemburg, Zarewitsch, Glückliche Reise, ferner als Silvestertheater „Das Mädchen aus der Fremde" von Hermecke und Vetterling und die Arbeit eines Dessauers, Gustav A. Hahn, „Der Silvesterprinz", nach einer alten Novelle von Zschokke. Sämtliche Stücke, zur Freude des Publikums und der Theaterkasse, flott aufgemacht, einiges davon im kleinen Haus, wo auch „Meine Schwester und ich" neu belebt wurde. Der Schlager im Stadttheater war die vom Intendanten selbst mit Kennerschaft betreute Revue-Operette „Himmelblaue Träume" von Stolz. So kam auch die musikalische Unterhaltung zu ihrem Recht.

Günter Schab.

Konzert

Berliner Konzerte

Auch die letzte Morgenfeier der Staatsoper hatte in der Programmgestaltung ein eigenes Gesicht. Tschaikowskys 1. Sinfonie, sonst kaum aufgeführt, deutet lediglich in der Erfassung des poetischen Gehaltes, in einigen typischen Mollweisen und der Einbeziehung russischer Volksmotive den späteren großen Sinfoniker an. Sonst ist bei diesem Jugendwerk, dessen Stimmungsgehalt durch den Untertitel „Winterträume" angedeutet wird, noch nicht allzuviel von der berühmten „Klaue des Löwen" zu spüren. Als zeitgenössische Neuheit bewies ein musizierfreudiges, hier und da noch etwas erklügeltes „Divertimento" die Begabung des jungen Schweizer Tonsetzers Heinrich Sutermeister. Robert Heger und die Staatskapelle musizierten die Werke, zu denen noch Paul Graeners „Prinz-Eugen"-Variationen und zwei von Jaro Prohaska kraftvoll gesungene Goethe-Lieder von Hugo Wolf traten, mit sorgsam gefeilter Klangkultur.

Im 7. Philharmonischen Konzert machte Karl Böhm mit der „Balladischen Suite" von Eugen Suchon, dem heute 34jährigen repräsentativen Komponist der Slowakei, bekannt. Das kraftvoll gesteigerte, mit unverhohlener Klangfreude gearbeitete und thematisch scharf profilierte Werk fand in der ungemein straffen Interpretation durch Böhm und die Philharmoniker starken Anklang. Beethovens Siebente und Haydns Cellokonzert, das Arthur Troester mit edel singendem Ton spielte, vervollständigten das Programm.

Das vorletzte der Philharmonischen Konzerte brachte als Neuheit die „Tre Canzoni Italiane" des 30jährigen Respighi-Schülers Ennio Porrino. Die drei fast aphoristisch kur-

zen Sätze, die in einer auf südlichen Volksmotiven beruhenden Tanzimpression gipfeln, verleugnen das nationale Erbe Italiens, die Sanglichkeit, nicht. Sonst bietet das klangfreudige und gut gearbeitete Werk keine Probleme. In der tonschönen Wiedergabe durch Eugen Jochum, der abschließend Brahms' 4. Sinfonie dirigierte, fand es freundliche Zustimmung. Tschaikowskys Violinkonzert, das Jubiläumskonzert dieses Jahres, gab Erich Röhn Gelegenheit, schwelgerischen Geigenton und temperamentvoll eingesetzte Virtuosität zu zeigen. Auch Karl Freund errang sich geigerische Lorbeeren mit dem brillanten Vortrag dieses Konzertes auf dem von Hermann Abendroth geleiteten Abend der Berliner Konzertgemeinde, der außer Brahms' 3. Sinfonie die „Böhmische Musik" von Sigfrid Müller brachte. Das frische Werk wirkt da am stärksten, wo es die rhythmisch-tänzerischen Elemente böhmischer und sudetendeutscher Volksmusik unmittelbar auffängt und gestaltet.

Ein weiteres Konzert der Berliner Konzertgemeinde mit dem Philharmonischen Orchester, bei dem Heinrich Steiner Tschaikowskys 4. Sinfonie zu einer lebendigen Wiedergabe brachte, stand im Zeichen einer überragenden solistischen Leistung. Das Spiel von Gioconda de Vito beschwört die Erinnerung an Abende großer Geigenkunst herauf. Der große und edle Ton, die rhythmische Vitalität, der Schwung und die aus dem vollen schöpfende Gestaltungskraft der italienischen Künstlerin hatte bei ihrer Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzertes Beifallsstürme zur Folge.

Recht rührig in diesem Konzertwinter war der junge sudetendeutsche, jetzt in Berlin ansässige Dirigent Wilhelm Rolf Heger, dessen fünf Sinfoniekonzerte mit dem Städtischen Orchester stets sehr gut besucht waren. Die kluge und wirkungssichere Programmzusammenstellung — diesmal eine gleichsam „landschaftsgebundene" Vortragsfolge u. a. mit Smetanas „Moldau", der „Finlandia" von Sibelius und den „Römischen Fontänen" von Respighi — und die orchestertechnische Sicherheit des Dirigenten sind zu rühmen, allerdings bleiben noch manche Wünsche in dynamischer und gestalterischer Beziehung offen.

Die Reihe der internationalen Austauschkonzerte wurde mit mehreren Veranstaltungen erfolgreich fortgesetzt. Einen aufschlußreichen Abend dankt man der „Gemeinschaft junger Musiker", die eine Gruppe junger schwedischer Tonkünstler, die sich „Fylkingen" (zu deutsch „Vogelzug) nennt, nach Berlin geholt hatte. Aus dem reichhaltigen Programm sind als charakteristisch für die musikalischen Strebungen der jungen schwedischen Generation eine bewegungsfreudige Klaviersuite von Ingemar Liljefors, eine form- und ausdrucksstarke Sonatine für Cello und Klavier von Erland von Koch, ein stimmungsvolles Klaviertrio von Dag Wirén und feinempfundene, von nordischer Eigenart bestimmte Lieder von Gunnar de Frumerie und Ture Rangström besonders bemerkenswert. Außer Liljefors und Koch waren Lisa Tunnèl (Sopran), Ernst Källberg (Violine) und Gunnar Gentzel die ausgezeichnet durchgebildeten Solisten.

Ein Konzert des Santoliquido-Trios machte mit einer italienischen Kammermusikvereinigung bekannt, die zu den besten überhaupt gezählt werden darf. Selten wird man ein gleich präzises, klanglich ausgeglichenes, rhythmisch straffes und tonschönes Musizieren hören. Die drei Künstler Ornella Puliti Santoliquido (Klavier), Arrigo Pelliccia (Violine) und Massimo Amfitheatrof (Cello) spielten neben älteren italienischen Werken zeitgenössische Kompositionen von dem jungen römischen Tonsetzer Rossellini und von Ildebrando Pizzetti. Bei Schubert konnte der deutsche Hörer eine vollendete Einfühlung in den Geist der deutschen Romantik feststellen.

Von großen Chorveranstaltungen verzeichnen wir eine Aufführung mit der „Missa solemnis" durch Bruno Kittel und seinen Chor sowie das Philharmonische Orchester. Sie gehört zu den schon traditionsgemäß festgelegten, aber durch Werk und Wiedergabe immer aufs neue fesselnden Ereignissen des Berliner Musiklebens. Unter Bruno Kittels sicherer musikalischer Führung setzten sich alle Beteiligten, nicht zuletzt auch das Solistenquartett Tilla Briem, Elisabeth Hoengen, Walther Ludwig und Rudolf Watzke mit ausgezeichnetem Können ein. — Zu einer Chorfeierstunde in der Deutschlandhalle waren 33 Berliner Männerchöre und 13 Frauenchöre zusammengefaßt, die unter der straffen Leitung von Hans Miesner das „Hohe Lied von deutscher Arbeit" von Robert Carl zu Gehör brachten. Der Sängerkreis Berlin gab damit Tausenden von Hörern Gelegenheit, das auf dem Deutschen Sängertag 1938 in Saarbrücken uraufgeführte Oratorium kennenzulernen, das in volkstümlicher Form, melodisch schlicht und eingänglich in der sicheren Anwendung der verschiedenen Formen chormäßigen musikalischen Ausdrucks die Tüchtigkeit des deutschen Menschen besingt. Als Baritonsolist zeichnete sich Hans Woche aus. Eine uraufgeführte Sänger-Festouvertüre von Camillo Hildebrand hält sich anscheinend bewußt in Meistersingernähe.

Das neugegründete Klaviertrio Michael Raucheisen (Klavier), Wilhelm Stroß (Geige) und Paul Grümmer (Cello) bewies auch an seinem zweiten Abend, daß sich die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und der Klang ihrer Instrumente in hervorragender Weise zur kammermusikalischen Einheit ergänzen. Drei Hauptwerke der Trioliteratur, Brahms: Werk 87 C-dur, Beethoven: Werk 97 B-dur und Schubert: Werk 99, wurden in dieser Wiedergabe den Hörern zum Erlebnis. — Auch das Freund-Quartett hat sich in der verhältnismäßig kurzen Zeit seines Bestehens zu einer Spielvereinigung von einheitlicherem Gepräge entwickelt. Die vier Künstler Karl Freund, Heinz Jansen, Georg Schmidt und Walter Reichardt spielten in sorgsam durchgeformter Tongebung, bei der man lediglich die Primgeige noch mehr in das gesamte Klanggefüge eingebaut wünschte, Haydn, Reger (Werk 109) und Dvorak (Werk 96).

Von Sängern ließ sich Gerhard Hüsch mit Schuberts „Winterreise" hören. Die reife, sorgsam ausgefeilte und mit sicheren Deklamationsakzenten versehene Vortragskunst Hüschs wurde durch die feinsinnige Begleitung von Hans Udo Müller ausgezeichnet ergänzt. — Der holländische Baßbariton Gerard van den Arend erscheint in der Klangfarbe seines Organs manchmal wie ein lyrischer Bariton, dann wieder findet der kultivierte Sänger Töne von echter Baßfärbung. Das Programm, das Hans Altmann als aufmerksamer Begleiter betreute, brachte überwiegend deutsche Lieder.

Der Leipziger Pianist Walter Bohle gehört zu den Klavierkünstlern, die ihr Spiel zu einem gestaltenden Musizieren hinaufentwickelt haben. Sein wandlungsfähiger Anschlag, die blitzsaubere Technik und eine nicht geringe Kraft der geistigen Formung erwies der Künstler an Werken von Mozart, Bach, Brahms und Chopin. — Der Klavierabend von Friedrich Quest zeigte den temperamentvollen Nachwuchsspieler in erfreulicher Weiterentwicklung. Noch liegen ihm schnelle Zeitmaße, gewaltige Akkordblöcke, große Steigerungen am besten, doch spürt man darüber hinaus bei einer vorzüglich entwickelten Technik auch das Bemühen um die Klarheit maßvollerer Formgestaltung. — Ein ehrlich dem Werke hingegebenes, solide durchgearbeitetes Spiel zeigte die Pianistin Lena Tyllack auf einem Mozart-Beethoven-Abend. Die sorgfältige Nachzeichnung des Liniengefüges müßte sich allerdings noch stärker zu einer abwechslungsreichen Klanggebung wandeln.

Hermann Killer.

In den „Konzerten junger Künstler" hatte die junge Geigerin Alice Schönfeld Gelegenheit, ihr zu beachtlicher Höhe gesteigertes Können zu bezeugen. Sie weiß den Sätzen der Werke einmal durch kräftig zupackendes, dann wieder durch zart verhaltenes Spiel angemessene Beschwingtheit zu verleihen. Die Wiedergabe der César Franckschen Sonate zeigte allerdings, daß ihr eine vollkommene geistige Durchdringung erst bei zunehmender Sicherheit gelingen wird. Otto Radloff (Baß) sang mit intensiver Ausdrucksgebung Lieder und Arien von Schubert, Liszt, Händel und Verdi. Er verfügt über ein leistungsfähiges, kräftiges Organ, das für große Aufgaben eingesetzt werden kann. Vorläufig unterliegt die Tonbildung einigen physischen Hemmungen, die den

Stimmklang nicht zur vollen Entfaltung gelangen lassen. In Karl August Schirmer fanden beide Solisten einen gewandten und sorgsam mitgestaltenden Begleiter.

In der gleichen Veranstaltungsreihe stellte sich eine Woche später Gertrud Maria Kisselbach (Köln) (Violine) mit Grete Schmitz-Nonnenmühlen am Klavier vor. Beide bewältigten ihre Aufgabe mit technischem Geschick und beachtlicher Gestaltungskraft. Bei der etwas neutral gehaltenen Ausdrucksgebung vermochte jedoch ihr Spiel — besonders in den getragenen Sätzen — nicht ganz zu überzeugen. Eine verheißungsvolle Begabung lernte man in der jungen Pianistin Hedwig Mößbauer (München) kennen. Ihre Darbietungen bewiesen rege Aufgeschlossenheit und ein sicheres Verständnis für die formal-strukturellen Gegebenheiten. Über einige technische Unebenheiten wird die befähigte Künstlerin sicherlich in kurzer Zeit hinauskommen und auch zu einer stärkeren Beseeltheit des Vortrags gelangen.

Das mit großartigem Schwung und vorbildlicher Einsatzfreudigkeit musizierende Trio Conrad Hansen, Helmut Zernick, Arthur Troester brachte in einem Konzert der „Gemeinschaft junger Künstler" die Uraufführung eines Klaviertrios von Konrad Friedrich Noetel. Der Charakter des Werkes wird durch starke Bewegungsimpulse bestimmt, die in einer außerordentlichen Vielfalt von charakteristischen Gestaltungszügen wirksam werden und bei straffer Linienführung und herber Klanggebung in eindrucksstarke Höhepunkte einmünden. Ein wesentlich anderes Klangbild vermittelte die Erstaufführung des Concerto Campestre von Umberto Micheli, einem in Mailand wirkenden Komponisten. In dieser Musik sind offenbar Bilder des südländischen, reich bewegten Volkslebens eingefangen, die im Wechsel von sakralen und idyllenhaften Motiven zu lebensvoll einheitlichen Sätzen zusammengefaßt sind. Den Beschluß bildete die feinerfühlte Wiedergabe des Mozartschen G-dur-Trios. Erich Schütze.

Der Pianist Fritz Weitzmann aus Leipzig ist besonders als Leiter einer tüchtigen Triogemeinschaft hier eingeführt. Den Solisten lernt man nun in drei Beethoven-Abenden im Schumann-Saal kennen. Seine Art ist es nicht, um Probleme zu kämpfen, vielmehr charakterisiert sich sein Vortrag durch Spielfreudigkeit und gesunde Kraftentschiedenheit. Durch diese Eigenschaften, die gestützt sind durch solide Beherrschung des technischen Handwerks, erhielten Werke wie die Waldsteinsonate, das Andante favori und die „Wut über den verlorenen Groschen" ein klares Gesicht.

Der Fischer-Schüler Karl August Schirmer, dem ein großer Kreis im Bechstein-Saal begeisterte Anteilnahme bekundete, ist eine echt romantische Künstlernatur. Seine Gestaltung hat den stürmischen Zug flammenden Gefühlsausbruchs und schließt auch eine schöne Zartbesaitetheit ein. Im Drang des Erlebnisreichtums wird leider zuweilen noch die Spielpräzision angetastet, doch ließe sich dies durch stärkeres Sich-in-Zuchtnehmen ausgleichen. Stark bewegend der Eindruck der Intermezzi op. 4 von Schumann.

Ein ukrainischer Sänger, Michael Duda, fesselte durch bemerkenswertes Tenormaterial von stählern-kraftvollem Höhenklang, in den weicheren Schattierungen von jenem sinnlichen Farbreiz, den slawische Stimmen oft besitzen. Der naturhaft explosiven Tonentfaltung liegt der machtvolle Operneffekt besonders. Bunt das Programm, in dem Arien ukrainischer Komponisten (z. B. von Lyssenko und Hayvoronsky) durch ihre rezitativische Leidenschaftlichkeit den Hauptanziehungspunkt bildeten. Am Flügel wirkte mit Sicherheit und Klugheit Fritz Kieselbach.

Die klavieristische Bravour der Schule Emil von Sauers hat sich dem Spiel Kurt Gerecke überzeugend mitgeteilt. Die Genauigkeit des Laufwerkes, die Kraft der Akkordgriffe, die verstandesmäßige Verteilung von Licht und Schatten bekunden den geborenen Virtuosen, der seinem Meister nacheifert. Erklärlicherweise war bei diesen Anlagen

Beethovens sehr entschieden bezwungene Appassionata die gemäßere Aufgabe für den Konzertgeber als etwa Schumanns nach innen lauschende Romantik (Karneval).

Der 7. Abend der Reihe „Meister am Blüthner" im Schumann-Saal brachte die Bekanntschaft mit Gerhart Münch. Er zählt zu jenem vielleicht zeitbestimmten Typ jüngerer Pianisten, die statt vom spontanen Erlebnis von der objektivierenden Haltung ausgehen, deren Spiel also nicht leidenschaftliche Anschläge oder schwärmerische Züge zeigt, sondern klar, ruhig zusammengefaßt und klanglich gemäßigt ist. Bei Auseinandersetzung mit der romantischen Klaviermusik (hier mit Schumanns Sinfonischen Variationen) ergibt sich dann eine gleichsam „abwartende" Ausdeutung. Feingeschnitten der Vortrag geistreicher Scarlatti-Sonaten.

Adelheid Armhold gestaltete mit zartem Gefühl und lichtem Sopranklang idyllische Liedpoesie von Brahms im Beethoven-Saal. Der Reiz ihrer ganz auf schlanke Kopftonbildung geschulten Stimme ist unvermindert, auch schien die Höhe zwangloser und ansatzsicherer. Man könnte sich nur vorstellen, daß die natürliche Fülle des Organs, die sich schon in der warmen Tiefe andeutet, mehr ausgenützt würde. Aber vielleicht gehört es zum Wesen der sympathischen Künstlerin, sich ganz in keusche Pianowirkungen einzuspinnen. Feinsinnig die Wiedergabe der Magelonenromanzen. Waldemar von Vultée begleitete mit schöner Aufgeschlossenheit.

Die achtbaren Kräfte seines klar geschulten St.-Bartholomäus-Chores und der pünktlich begleitenden Orchestervereinigung Berliner Musikfreunde faßte Friedrich Rausch zu einer hochstrebenden Darstellung von Bachs Johannespassion zusammen. Der Dirigent, vor allem bekannt durch seine Orgelmitwirkung bei großen Oratorienaufführungen in der Philharmonie, erwies sich dabei als willenskräftige Natur. Eine gute Stütze fand die Wiedergabe in dem Solistenensemble, in dem neben dem stilsicheren Tenor Helmut Krebs (Evangelist) Hans Belter (Jesus) durch warm ansprechende Stimmittel und Elly von Kovátsy-Boche (Sopran) und Lotte Meusel (Alt) durch Einfühlungsgabe auffielen. Orgel und Continuoflügel wurden verläßlich bedient.

Im Zenith seines Wirkens erweitert Eduard Erdmann seinen solistischen Ruhm durch kammermusikalische Tätigkeit, zu der er sich mit dem technisch und künstlerisch hochstehenden Kölner Cellisten Karl Maria Schwamberger verbunden hat. Beide Spieler sehen ihre Aufgabe darin, in vergeistigtem Werkdienst eine konzentrierte Klangeinheit und eine völlig gemeinsame Deutungslinie herzustellen. Gewichtige Schöpfungen von Brahms, Chopin und Beethoven gewannen großzügig und erlebnisstark Gestalt.

Der Kölner Klavierprofessor Hermann Drews hat sich in Berlin einen stattlichen Anhängerkreis geschaffen. So fand sein Beethoven-Abend in der Reihe „Meister am Flügel" starke Resonanz. Drews bringt gerade für die Beethoven-Interpretation die entscheidenden Anlagen mit: den klaren geistigen Blick, die gesammelte Formkraft, die Schlüssigkeit des Ausdruckserlebnisses, den energievollen Ton und die zwingende Technik. Gewisse Nervositätserscheinungen konnten den bedeutenden Gesamteindruck nicht beirren.

Wolfgang Sachse.

Breslau: In den Philharmonischen Konzerten berücksichtigte GMD. Philipp Wüst das gegenwärtige Schaffen mit der „Kleinen Sinfonie" op. 44 von Hans Pfitzner, die schon im vergangenen Jahre Kapellmeister Ernst Prade im Breslauer Sender zur schlesischen Erstaufführung gebracht hatte. Auch hier bezauberte wieder die stille Sicherheit, die geruhsame Gelassenheit und Überlegtheit der so fein abgeklärten Pfitznerschen Tonsprache. Paul Graeners Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter" für großes Orchester überraschten durch die Eigenwilligkeit der neuen Form, die nicht das Thema als gegebenes musikalisches Exempel abwandelt, sondern die fast fantasiemäßig die Melodie aus einzelnen Motiven aufbaut und erst zum Schluß in ihrer Ganzheit erklingen läßt. Die Ballettsuite „Die lustigen Frauen" von Scarlatti-Tomasini hinterließ einige reizvolle Eindrücke. Von den Solisten dieser Konzerte erspielte sich der geniale Pianist Claudio Arrau mit der faszinierenden Wiedergabe von Tschaikowskys b-moll-Konzert einen triumphalen Erfolg. Ein starkes Erlebnis war ebenfalls Edwin Fischers blutvoll energische Gestaltung des ersten Klavierkonzertes von Beethoven. Einen feinen Eindruck hinterließ an einem Beethoven-Abend der Wiener Geiger Schneiderhan mit der innerlichen Wiedergabe des Violinkonzertes. Mit der Erstaufführung der Achten von Bruckner in der Originalfassung führte Wüst seine Bemühungen um die Bruckner-Restaurierung weiter fort. Auch die Volks-Sinfoniekonzerte unter Prof. Hermann Behr stellten wieder einige Neuerscheinungen zur Diskussion. Die vierteilige Orchestersuite in h-moll des Trägers des schlesischen Musikpreises, Eberhard Wenzel (Görlitz), erwies sich als eine saubere polyphone Arbeit. Eine „Konzertante Serenade" von Jentsch hinterließ infolge einer übertriebenen instrumentalen Spielerei und Unruhe keinen geschlossenen Eindruck. Ein sinfonisches Werk des Breslauer Komponisten Hans Simon war wirkungsvolle Orchesterarbeit. Für ein neues Solowerk für Bratsche, ein „Concertino für Bratsche und Kammerorchester" op. 16 von Othmar Gerster setzte sich der ausgezeichnete Solobratscher der Schlesischen Philharmonie ein, das als herbe Spielmusik in seinen barocken Bewegungselementen keine nachhaltigere Wirkung hinterließ.

Einer Konzertveranstaltung der NSG. „Kraft durch Freude" war die ostdeutsche Erstaufführung des großen Oratoriums „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Welt" von Karl Schüler und Herbert Böhme zu verdanken. Wilhelm Sträußler hatte sich mit den von ihm geleiteten Frauenchören und dem Gesangverein Breslauer Lehrer zusammen mit dem Gauorchester Schlesien der nicht leichten Aufgabe der Wiedergabe unterzogen und sie so bezwungen, daß das Werk mit seinem großen hymnischen Schwung und seinen eigenen Wertzeichen voll zur Geltung kam. Eine begrüßenswerte Neuerung unter den lokalen Konzertveranstaltungen, die auch bald den verdienten Nachhall fand, führte die Schlesische Landesmusikschule mit regelmäßigen Sonntagnachmittagkonzerten ein, an denen nicht nur begabte fortgeschrittene Schüler, sondern auch die Lehrer der Anstalt mit konzertierenden Leistungen hervortreten. Welchen Anspruch diese Konzerte erheben, auch durch besondere musikalische Leistungen Geltung zu erringen, zeigte die Erstaufführung einer der vier kleinen Messen von J. S. Bach, die auch auf Anregung von Prof. Boell, dem Leiter der Schule, vor einigen Jahren erst zum Aufführungsgebrauch entdeckt und eingerichtet wurden. Der Chor und das Orchester der Schule brachten unter der energischen Führung von Hermann Buchal die kleine Messe in A-dur zu einer ausgezeichneten Wiedergabe. Auch die Solisten waren sämtlich Schüler der Anstalt und zeugten auch ihrerseits von dem großen Möglichkeitsbereich dieser Konzerte. Aus der Vielfalt der einzelnen Konzertveranstaltungen soll hier nur noch der bedeutende Erfolg herausgestellt werden, den sich das Quartetto camerale di Romana mit einem Kammermusikabend durch seine vollendete klangliche und höchste musikalische Kultur in Breslau errang. Joachim Herrmann.

Freiburg i. B. Seit Jahrzehnten ist in Freiburg eine musische Erziehung auf breitester Grundlage zur Überlieferung geworden. Sie wurde jetzt in den ersten Kriegsmonaten geradezu ein politischer Faktor, denn sie hat die Tage der Ungewißheit in einer Großstadt nur 17 Kilometer vom Rheine entfernt in Ruhe überwinden helfen. Die Städtische Musikschule für Jugend und Volk, die als zweite im Reich durch die Tatkraft des Gebietsmusikreferenten der HJ. in Freiburg, Walter Müllenberg, gegründet wurde und im Sommer letzten Jahres das große Haus der aus Beethovens Leben bekannten Familie von Gleichenstein am Rande der Freiburger Altstadt bezog, war sogar die einzige Schule des Grenzgaues Baden geblieben, die während der ersten Kriegsmonate nicht geschlossen zu werden brauchte und im Oktober 1939 bereits wieder über 1000 Schüler einschließlich der Spielscharen des Jungvolks, der Jungmädel und der HJ. zählte, also schon wieder die drittgrößte Freiburger Schule war. Die Städtische Musikschule war es auch, die im Kriege wieder regelmäßig den Konzertbetrieb in Freiburg aufnahm zunächst mit Konzerten am Sonntagmorgen, in deren Mittelpunkt mehrfach der Ehrenkurator der Schule, der neuerdings für den größten Teil des Monats nach Nußdorf am Bodensee übergesiedelte Prof. Julius Weismann stand. Die Stadt Freiburg ehrte ihn — auch als der väterliche Freund seiner Schüler — an seinem 60. Geburtstage durch die Ernennung zum Ehrenbürger in einer ihrer Feiern, die wegen der inneren Wärme und nachhaltigen Wirkung bereits von den alemannischen Kulturtagen her überall gerühmt werden. Weismann selbst zeigte in diesen Stunden wiederholt, daß er sich neuerdings nach langer Pause auch wieder dem Liede zugewandt hat, das nun als ein Ganzes aus Wort und Ton aus einer späten Abgeklärtheit Weismanns eigenartige Gedankenwelt näher an die Gegenwart heranbringt.

Feste und Feiern sind seit dem ersten oberrheinischen Musikfest 1923 stets die Mittelpunkte dieser musischen Erziehung in Freiburg geblieben, für die die Stadt auch immer bedeutende Opfer gebracht hat, wie sie wohl selten eine Stadt in diesem Umfange gibt. Der Erfolg ist allerdings — wie bereits gesagt — nicht ausgeblieben, und auch zum fünften Musikfest der Stadt Freiburg im letzten Sommer, einem Beethoven-Fest, war von vornherein die Kartenabnahme weit größer als zu den vier vorangegangenen Festen, so daß man diese Musikfeste, zu denen die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters als Feiern gewissermaßen als Auftakte gesehen werden können, zur ständigen Einrichtung machte.

Der von vier Breisgauer Firmen gestiftete Förderungspreis für junge schöpferische Künstler, der alljährlich durch den Kreisleiter der NSDAP. in der Gaukulturwoche verliehen wird, wurde zum ersten Male in Höhe von 1000 RM. dem 1905 in Freiburg geborenen und heute wieder in Freiburg schaffenden Eberhard Ludwig Wittmer zuerkannt. Neben Wittmer sind in Freiburg neuerdings wieder der gebürtige Heidelberger Gustav Schwickert (1902) mit einer moderneren und intensiveren Tonsprache und der junge Gitarrist Anton Stingl (1911) (dieser innerhalb der Hausmusiktage) hervorgetreten.

Die musikwissenschaftliche Forschung in Freiburg unter Führung von Prof. Müller-Blattau hat in diesem Winter eine bedeutende Ausweitung erfahren durch die Schaffung des an die Universität angeschlossenen einzigen Instituts für Rundfunkwissenschaft, das unter Leitung des früheren Frankfurter Psychologen und Sprachwissenschaftlers Prof. Friedrichkarl Roedemeyer steht, der mit Müller-Blattau zusammen das Werk „Deutsche Sprache — deutsches Lied" der Deutschen Akademie in München herausbrachte. Roedemeyers Institut arbeitet mit Unterstützung des Erziehungs- und Propagandaministeriums auch mit zahlreichen andern Disziplinen (selbst mit der Medizin) eng zusammen. Seine Forschungen werden künftig in einem „Archiv für Rundfunkwissenschaft" veröffentlicht. Edmund Huber.

Magdeburg: Jn einer Reihe von Zyklen, die wesentliche Dinge brachten, war zu erkennen, daß die Pflege der musikalischen Werte in den Kriegsmonaten keineswegs abgesunken ist. GMD. B ö h l k e führte mit dem ausgezeichnet auf ihn eingehenden Städtischen Orchester alle angekündigten Sinfoniekonzerte im stets ausverkauften Stadttheater durch und brachte u. a. die Erste von Brahms, die Vierte von Beethoven und als guter Straussianer den „Don Juan" in jener geläuterten Ekstase, zu der er jetzt herangereift ist. Dvoraks „Aus der neuen Welt", manche Solistenbegleitungen, dazu Tschaikowsky und sein Einsatz für Seeboths Klavierkonzert (worüber im Märzheft gesondert berichtet wurde) bewiesen sein umfassendes dirigentisches Vermögen. Verdis Requiem und Bruckners Neunte in der Urfassung gehören zu dem vielschichtigen Plan seiner Leistungen, in den er auch Hermann H e n r i c h s „Sinfonie in einem Satz", ein vielstimmiges Gefüge ausdrucksvoller, stark gegensätzlicher Gedanken und Stimmungen, einbezogen hatte, sowie Rudolf H i r t e s „Sinfonische Phantasie", eine konziliante Abwandlung des Themas „Durch Nacht zum Licht". Solisten dieser Konzertreise waren die sehr vergeistigte Emmi L e i s n e r, Eduard E r d m a n n (prachtvoll in Beethovens Es-Dur-Konzert), Rosl S c h m i d (triumphal in Tschaikowskys Klavierkonzert), Marta L i n z (die als Geigerin mit Bruch und als Dirigentin Rimskys sich präsentierte); schließlich die zukunftsreiche Olga M o l l, mit Mozart- und Strauß-Gesängen.
Jm ersten der neueingerichteten Konzerte für die Jugend kam der HJ.-Komponist Hermann W a g n e r mit seinem geschickten „Auftakt für Orchester" zur Aufführung. — Das Berliner Kammerorchester unter Hans v. Benda gab zwischen seinen Auslandsreisen auf Einladung des Kaufmännischen Vereines einen Abend mit Händel, Gluck, Mozart und Tschaikowsky, einen Superlativ des Wollens und des Könnens. Der Richard-Wagner-Verband lud zu einer musikalischen Feierstunde, die er Magdeburger Komponisten widmete, ins Zeughaus-Museum. Die Sonntagsmusiken des Magdeburger Madrigalchores, deren letzte als Hauptwerk die Uraufführung „Jmmerwährender Liebeskalender" von Karl S c h ü l e r enthielt (auch hierüber gaben wir einen Sonderbericht) bestätigten die hohe Kultur dieser ausgezeichneten Vereinigung.
Jn den Meisterkonzerten der Firma Heinrichshofen gastierten Walter Ludwig, Claudio Arrau, das Strub-Quartett, Karl August Schirmer und Elly Ney mit Ludwig Hoelscher. Unter ihnen, deren Namen längst Glanz haben, war auch die hochbefähigte Liedgestalterin Gertrud Z u r e k, von Rauchelsen begleitet, zu hören. — Auch KdF. führte eine Reihe Meisterkonzerte durch, mit Kulenkampff, Walter Niemann, Käthe Heidersbach (am Flügel Böhlke), dem Cellisten Walter Lutz, den Bläsern der Berliner Staatsoper und dem Kade-Quartett, das als Anreger und im schönsten Sinne als Haus-Quartett der stets von etwa 800 Hörern aus allen Schichten besuchten Veranstaltungen zu gelten hat. Hier wird eine wichtige Erziehungsarbeit geleistet. — Das Volksbildungsamt lädt von Zeit zu Zeit ein zu Kammermusiken. Hier waren u. a. zu hören das Stroß-Quartett, das Dahlke-Trio und der Geiger Otto K o b i n (der auch im Stadttheater-Sinfoniekonzert Beethoven grundmusikalisch gespielt hatte) mit dem Pianisten Tell. Werner T e l l gehört mit Martin Günther F ö r s t e m a n n und Friedrich G e r l i n g zu den Magdeburger Organisten, die, jeder in seiner Kirche, ihre Gemeinden um sich scharen, wenn sie in sehr abwechslungsreich gestalteten Feierstunden in edlem Wettstreit die große Orgelliteratur durchwandern und darüber auch die Zeit-



genossen nicht vergessen. So kam beispielsweise bei Tell der in Magdeburg häufig aufgeführte Hermann Simon mit seinen schönen Bußtagsgesängen zu Wort.
Noch ein paar andere Namen, welche die Vielfältigkeit der Berichtsmonate erhellen mögen: Schaufuß-Bonini (Klavier) und Erna Fournes (Geige), das Böhlke-Trio, die italienische Pianistin Pina Pitini reihten sich in das Winterprogramm ein, das sehr gehaltvoll war und große Resonanz fand.

G ü n t e r S c h a b.

Nürnberg (Fortsetzung aus Heft 6)

Trotz beträchtlicher Lücken in den Stimmbeständen ist auch der L e h r e r g e s a n g v e r e i n schon wieder auf den Plan getreten. Eine fein abgerundete, auch solistisch trefflich besetzte Aufführung der „Jahreszeiten" unter der stilsicheren Leitung Karl D e m m e r s war seine erste künstlerische Großtat, der im Laufe des Winters hoffentlich noch andere folgen werden. Dem E s c h e - C h o r verdanken wir die Bekanntschaft mit Hermann E r d l e n s eindrucksstarkem Chorwerk „Von deutscher Art", während der M o z a r t - V e r e i n (Leitung: O. D ö b e r e i n e r) aus Anlaß seines 110jährigen Bestehens die zeitnahe Kantate „Erntefeier" von Walter Rein auf sein Festprogramm gesetzt hatte.
Natürlich sind auch die großen „Stars" in diesem Winter nicht ausgeblieben. Es kamen H. R o s w a e n g e (als Gast des Esche-Chores), Erna S a c k und mit einem vorbildlichen Liederprogramm Heinrich S c h l u s n u s.
Auch Dr. Adalbert K a l i x setzt seine Pionierarbeit für das zeitgenössische Musikschaffen fort. Eine künstlerische Tat, die heute mehr denn je unserer Achtung sicher ist, zumal sich die Zeichen mehren, daß — was bis zu einem gewissen Grade auch verständlich ist — das Gegenwartsschaffen auf Kosten des klassischen und romantischen Erbes allenthalben zurückgesetzt wird. „Neue Musik für Streichorchester" stand im ersten Kammerkonzert zur Diskussion. Eine „Serenade für Streichorchester" von Helmut D e g e n, ein frank und frei von der Leber weg musiziertes Stück, als Uraufführung eine zuchtvoll und zwingend durchgeformte „Ernste Musik für Streichorchester" von Hermann W a g n e r, ein unterhaltsames, in der Thematik freilich etwas aphoristisches „Divertimento" Heinrich Sutermeisters und des Jugoslawen Boris P a p a n d o p u l o heißblütige, aber durchaus deutschorientierte „Sinfonietta" waren die künstlerische Ausbeute des ersten Abends.

W i l l y S p i l l i n g.

* Zeitgeschichte *

Otto Tröbes †

Mit Otto T r ö b e s, der am 11. März nach einem langen, schweren Krankenlager verschied, hat der Berliner Wagner-Kreis und darüber hinaus der Bayreuther Kulturkreis einen seiner ältesten und treuesten Mitarbeiter verloren. Otto Tröbes sah seine Lebensaufgabe als Erzieher und Schriftsteller — er war, bevor er sich als freier Schriftsteller in Berlin niederließ, Lehrer im Anhaltinischen — in der Vermittlung des kulturellen und politischen Vermächtnisses des Bayreuther Meisters an weite Kreise des deutschen Volkes und war unentwegt an der Arbeit, durch Vortrag und Schrifttum und endlich auch durch seinen vorbildlichen organisatorischen Einsatz für Bayreuth zu werben und besonders in den Jahren nach dem Weltkriege am

Aufbau einer neuen Bayreuther Kulturgemeinschaft im Verein mit gleichgesinnten Freunden zu wirken. Als selbstloser, nur der Sache mit seinem ganzen Herzen und seiner ganzen Arbeitskraft dienender Mitbegründer der „Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft stellte er sich ohne Rücksicht auf die starken politischen Anfeindungen des jüdisch-demokratisch-marxistischen Lagers und auf die dauernden Nachteile und Rückschläge, die diese seinem eigenen Lebenskampfe eintrugen, in die Reihen des entschlossenen Abwehrkampfes gegen das Judentum in der deutschen Kunst und im öffentlichen deutschen Kunstleben. Frühzeitig hatte er sich zum Führer und der nationalsozialistischen Bewegung gefunden. Aus ihr und aus dem „Deutschland", dem er viele Jahre angehörte, übertrug er die kämpferische Haltung gegen das Judentum in die „Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft" und wirkte nach deren Anschluß an den „Bayreuther Bund" im gleichen Geiste in den Reihen der größeren Organisation als treuer Turmwächter auf der Wacht gegen alles Unheil, das wider sein geliebtes Bayreuth aufwachsen und Sturm laufen wollte, bis in die letzten Tage seines kampf- und arbeitsreichen Lebens. In den letzten Jahren war er als Herausgeber einer eigenen Korrespondenz, als Mitarbeiter deutscher Zeitungen in Übersee und als Leiter des Landesverbandes Groß-Berlin des Bayreuther Bundes in Berlin eine bekannte Erscheinung.

Otto Daube.

Danziger Arbeiter hörten Elly Ney

Es war ein Wagnis, für die Arbeitskameraden der Danziger Werft ein Konzert mit Frau Professor Elly Ney durchzuführen. Den Arbeitskameraden, die bisher noch nie ein Konzert eines großen Künstlers besucht hatten und bestimmt lieber im Rundfunk Marschmusik statt Sinfonien hören, kam es auch etwas eigenartig vor, als in ihrem schlicht gehaltenen Aufenthaltsraum ein Podium aufgebaut wurde, auf dem ein großer Flügel seinen Platz fand. Sicherlich gab es auch einige, die mit einer solchen Werkpause und mit dem damit verbundenen Verzicht auf ihr Frühstücksbrot nicht ganz einverstanden waren.

Das Wagnis wurde aber doch gewonnen. Die Arbeiter folgten dem Programm der großen Künstlerin mit wachsendem Interesse. Frau Professor Ney verstand es meisterhaft, Werke von Bach, Mozart, Beethoven den Arbeitern verständlich zu machen. Viel trug dazu bei, daß sie vor Wiedergabe der Werke aus dem Leben der großen deutschen Komponisten erzählte und geignete Erklärungen gab.

Wer den Beifall der Danziger Arbeitskameraden erlebt hat, wird erkennen, daß die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" recht hat, wenn sie Konzerte unserer großen Künstler in die Arbeitsstätten des deutschen Volkes legt.

Horst Krogoll.

100 Jahre deutsches Konzertleben

Das Manskopfsche Museum für Musik- und Theatergeschichte in Frankfurt am Main eröffnete in seinen Ausstellungsräumen eine Ausstellung: „100 Jahre deutsches Konzertleben."

Die Schau vermittelt nicht nur eine gute Übersicht über die Gestaltung des deutschen Konzertprogrammes seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, sondern gibt auch nach der kulturgeschichtlichen Seite hin einen ausgezeichneten Einblick in die Leistungen der einzelnen deutschen Gaue und Städte, die sich um die Ausbreitung des Musiklebens bemühten. Besonders belebt wird das Ganze durch die in reicher Zahl vorhandenen Bilder aus alter und neuer Zeit der Dirigenten, Instrumental- und Gesangskünstler, die allenthalben durch ihre Kunst die Menschen beglückten. Eine wesentliche Ergänzung des Ausstellungsbildes finden wir an den Wänden, — Plakate aus alter und neuer Zeit, die sowohl durch ihr Alter als auch die Namen der auf ihnen genannten Persönlichkeiten besonderes Interesse beanspruchen, darunter ein Wiener Plakat aus dem Jahre 1815 mit Beethoven als Dirigenten einer musikalischen Akademie, — Verdi als Dirigenten seines Requiems (1875), — Wagner als Kapellmeister und Dirigenten der 9. Sinfonie in Dresden (1847) und Franz Liszt als Dirigenten eines Konzertes in der Aula der Universität Breslau (1843).

Viele kleinere und mittlere deutsche Städte wie zum Beispiel Jena, Fulda, Nauheim, Wiesbaden, Koblenz und Graz — um nur einige zu nennen — sind mit interessanten Belegen ihres kulturellen Lebens ebenso vertreten wie die großen Musikzentren Leipzig, Wien, München, Berlin und Frankfurt am Main.

★

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Richtlinien betreffend Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten.

Für die Durchführung meiner Bekanntmachung betr. Verschandelung der deutschen Sprache in Schlagertexten vom 19. Dez. 1939 erlasse ich im Einvernehmen mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hiermit folgende Richtlinien:

1. Die ergangene Verfügung bezweckt in erster Linie eine Bereinigung der Neuproduktion.
2. Unter Entlehnungen aus fremden Sprachen werden nicht verstanden allgemein gültige musikalische Bezeichnungen und Formbegriffe (z. B. Allegro, Dacapo, Suite, Tango), Personennamen (z. B. Marietta) und geographische Bezeichnungen (z. B. Isola bella, Adua).
3. Dagegen fallen unter das Verbot Titel und Textteile in fremder Sprache, die sich ebensogut deutsch ausdrücken lassen („Good bye, Jonny", „Yes, Sir", „Oh pardon, Madame", „O bella Venezia", „De dia — de noche").

4. Bereits vor der Bekanntgabe erschienene Werke der Unterhaltungsmusik unterliegen nur insoweit dem Verbot, als sie englische oder französische Texte oder Kehrreime enthalten oder von der Reichsmusikprüfstelle in die Liste unerwünschter musikalischer Werke aufgenommen sind.

Die Opernschule der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin hat im Kriegswintersemester ein besonders reiches Arbeitsprogramm bewältigt. Vor Weihnachten führte sie als Nachklang zu der Hans-Pfitzner-Feier des Sommers des Meisters „Christelflein" zweimal auf und errang dem in Berlin lange nicht erklungenen Werk einen starken Erfolg. Der Semesterschluß wurde mit zwei Aufführungen von Mozarts „Die Entführung aus dem Serail" begangen. Ferner weckten in der ersten Semesterhälfte zwei Studioaufführungen das lebhafte Interesse der Öffentlichkeit: in der ersten wurden Pergolesis „La serva padrona" und Jean Jacques Rousseaus „Le devin du village" geboten, letzterer zum ersten Male in Berlin überhaupt, und zwar in eigener Bühnenbearbeitung und Übersetzung, in der zweiten neben dem flämischen Liebesspiel „Lanzelot und Sanderein" Mozarts „Bastien und Bastienne", so daß die Entstehungsgeschichte der komischen Oper lebendig wurde.

Die Abteilung Filmmusik der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik Berlin erfuhr eine grundlegende Neugestaltung ihrer Räume und apparativen Einrichtungen. Zwei neue lichtstarke Ernemann-IV-Maschinen gestatten jetzt die pausenlose Vorführung von Spiel- und größeren Kulturfilmen, zugleich ist eine höchstwertige Klangwiedergabe gewährleistet. Besondere Zusatzeinrichtungen sind für die Vorführung von getrennten Bild- und Tonkopien sowie von historischen Nadeltonfilmen vorgesehen. — In den anschließenden Räumen sind — zum erstenmal in einer Hochschule für Musik — die für den Serienbau reifen Elektro-Musikinstrumente aufgestellt: das Elektrochord der Firma Förster in Löbau, eine Erfindung des Direktors am Institut für Hochfrequenztechnik in Hannover, Dr. habil. Oskar Vierling; ferner das von Ingenieur Harald Bode gemeinsam mit Dr. Vierling erfundene Melodium und das schon bekannte Trautonium von Prof. Dr.-Ing. Friedrich Trautwein. In gemeinsamer Arbeit von Lehrern und Studierenden werden die künstlerischen Einsatzmöglichkeiten dieser neuen Musizierformen eingehend geprüft. — Regieeinrichtungen, Mischgeräte und sämtliche Systeme der Schallaufnahme und -wiedergabe ermöglichen eine gründliche und vielseitige Ausbildung auch für den Beruf des Tonmeisters.

An die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar wurde der Gesangspädagoge Professor J. M. Hauschild zu Beginn des Sommersemesters 1940 verpflichtet. An gleicher Stelle übernimmt vom Sommersemester 1940 ab der in Leipzig lebende Komponist Sigfrid Walther Müller eine Lehrstelle für Komposition.

Die Tanzgruppe Günther (München) führte mit etwa 35 Gastspielen ihre zweite Tournee dieses Winters durch die Ostmark, das Protektorat und Ostoberschlesien.

Hofrat Dr. Adolf Koczirz, der bekannte Wiener Musikforscher, beging am 2. April seinen 70. Geburtstag, anläßlich dessen ihn die „Gesellschaft für Ostmärkische Musikforschung" zum Förderer ernannte.

Die Stadtbüchereien Essen (Direktor Dr. C. Jansen) haben im März mit einem Festakt ihre erweiterte und völlig erneuerte Musikbücherei der Öffentlichkeit übergeben. Die unter der Leitung von Dr. Ernst Reichert stehende Abteilung verfügt nunmehr neben der Ausleihe über einen Ausstellungsraum, ein Zeitschriftenzimmer mit Freihandbücherei und Probeklavier, ferner über einen Kammermusiksaal mit zwei Flügeln für rund einhundert Personen und ein Cembalozimmer, in welchem auch ein Schallplattenarchiv und die Gesamtausgaben der großen Meister untergebracht sind. Der Gesamtbestand beläuft sich nunmehr auf rund 12000 Bände Noten und 2000 Bände Musikliteratur.

Hilde Wesselmann aus Wuppertal wurde als Nachfolgerin von Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt an die Folkwangschulen in Essen berufen.

Das Karlsbader Kurorchester beging ein Bruckner-Jubiläum, als kürzlich die 150. Aufführung von Sinfonien des Meisters erfolgte. Seit 1900 sind 119 Aufführungen unter Leitung Robert Manzers vor sich gegangen, die übrigen unter acht anderen Dirigenten.

In Barcelona wurde GMD. Prof. Balzer in dem seit Tagen ausverkauften Theatro Liceo bei seinem zweiten Gastkonzert begeistert gefeiert. Das Programm gipfelte in der 9. Sinfonie von Beethoven, in der das Orchester des Liceo, das spanische Soloquartett und der Chor aus San Sebastian vom Dirigenten zur höchsten Leistung mitgerissen wurden. Der Caudillo hat Prof. Balzer aufgefordert, ein Galakonzert anläßlich der Befreiungsfeier in Madrid zu dirigieren.

Anläßlich der 2600-Jahresfeier des Japanischen Reiches haben die Komponisten verschiedener Länder den Auftrag erhalten, Musik für diese festliche Gelegenheit zu schaffen. Richard Strauß hat diese Aufgabe für Deutschland übernommen und

arbeitet augenblicklich an einer dreisätzigen Sinfonie, die nach ihrer Fertigstellung in Tokio feierlich aufgeführt wird.

In der Pfingstwoche vom 10.—16. Mai findet eine Arbeitswoche für rhythmische Erziehung unter Leitung von Elfriede Feudel auf Burg Sternberg in Lippe statt. Meldungen an die Leiterin, Folkwangschule Essen.

GMD. Gotthold Ephraim Lessing wurde auf Grund seiner erfolgreichen Tätigkeit in Baden-Baden beauftragt, das neuzugründende Orchester der Stadt Bromberg aufzustellen. In Danzig leitete er soeben ein Konzert der Konzertgemeinde mit Werken von Richard Strauß.

Die Thomaner unter Günther Ramin brachten das „Wessobrunner Gebet" von Wilhelm Weismann in der Motette zur Aufführung.

In Danzig starb 63 Jahre alt der Gesangspädagoge Julius Brischke. Er stellte sich in seinem Wirkungskreis als einer der ersten dem nationalsozialistischen Aufbauwerk zur Verfügung.

Hans Wedigs Sinfonie in d-moll kam nach der Leipziger und Berliner Aufführung in Essen unter GMD. Bittner heraus.

Dr. Fritz Reuter vollendete ein Chorwerk „Totenehrung" für gemischten Chor und Orchester. Das Werk kommt in Dresden, Stollberg und im Reichssender Breslau zur Aufführung.

Ausländische Musikstudierende haben trotz des Krieges im vergangenen Wintersemester in großer Zahl an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik Berlin studiert. Es handelt sich dabei um Angehörige folgender Länder: Amerika, Bulgarien, Dänemark, Ecuador, Estland, Griechenland, Holland, Iran, Jugoslowien, Lettland, Luxemburg, Rumänien, Rußland, Schweden, Schweiz, Türkei und Ungarn. Der auch in weiteren Kreisen bekannte bulgarische Komponist Paraschkev Hadjiev hat in diesen Tagen die Reifeprüfung für Komposition an der Hochschule für Musik abgelegt.

Werner Richter-Reichhelm in Krefeld wird im Herbst die 3. Sinfonie von E. G. Klußmann zur Aufführung bringen.

Aus der Arbeit des Deutschen Volksbildungswerks

Lehrmittel

Für die Zwecke des Musikunterrichts gibt das Deutsche Volksbildungswerk eine großangelegte Volksmusikalische Werkreihe heraus. Bisher sind erschienen: Lilli Friedemann, „Geigenschule für den Anfang" (I. Teil bereits in Neuausgabe, II. Teil im Druck), Verlag Schott; Helmut Mönkemeyer, „Der Gambenchor", Lehrgang für chorisches Gambenspiel in drei Heften (für die Diskant-, Alt- und Tenor-Baß-Gambe), Verlag Vieweg; Konrad Wölki, „Deutsche Schule für Gitarre", „Das Studienwerk für Gitarre", „Deutsche Schule für Mandoline", „Das Studienwerk für Mandoline" (2 Hefte), Verlag Ragotzky; Ernstguido Naumann, „Deutsche Schule für wechseltönige Handharmonika", Verlag Schott. In Vorbereitung sind Schulen für Bratsche, Cello, Streichbaß, für die Holzblasinstrumente und für Klavier. Ergänzende Spielmusik bringen die neben den Schulen erscheinenden „Spielblätter".

★

Bielefeld

Nach einer Vereinbarung zwischen dem Deutschen Volksbildungswerk, der Stadt Bielefeld und der Hitler-Jugend soll die seit dem Jahre 1937 im Deutschen Volksbildungswerk bestehende Musikschule auf der vorhandenen Grundlage nach den Richtlinien des Reichserziehungsministers weiter ausgebaut werden. Das Deutsche Volksbildungswerk stellt dabei die Leitung, seinen Verwaltungs- und Werbeapparat zur Verfügung; die Stadt Bielefeld gibt einen vorläufigen Zuschuß von 2000 RM., sie gestattet ferner die Benutzung der Bielefelder Schulräume gegen Vergütung; die Hitler-Jugend beteiligt sich an der Gestaltung des Lehrplanes und übernimmt einen Teil der Werbung.

Die Lehrer werden aus den Reihen der Bielefelder Privatmusikerzieherschaft und den Mitgliedern des Städtischen Orchesters gemeinsam von den Leitern der Dienststellen Deutsches Volksbildungswerk, der Fachschaft Musikerzieher in der Reichsmusikkammer und der Kulturstelle der Hitler-Jugend ausgewählt. Regelmäßig kommen die Lehrkräfte unter Führung des Musikschulleiters zu Arbeitsgemeinschaften zusammen, um methodische Fragen aus ihrem Arbeitsbereich zu erörtern.

★

Klagenfurt

Eine Wochenendschulung der Musikschulleiter und Musiklehrkräfte des Deutschen Volksbildungswerks fand am 6. u. 7. April in Klagenfurt im Haus der Deutschen Arbeit unter Leitung des Landesleiters der Reichsmusikkammer, Professor Anderluh, und des Gauwarts der Deutschen Arbeitsfront, Ing. Steiner, statt. Die Schulung diente der fachlichen Weiterbildung der vom Deutschen Volksbildungswerk im Gau Kärnten mit der Abhaltung von Unterrichtskursen beauftragten Privatmusikerzieher.

★

Wien

Die Verfasser der im Rahmen der Volksmusikalischen Werkreihe des Deutschen Volksbildungswerkes erschienenen Schulen für die Zupf- und Balginstrumente, Konrad Wölki und Ernstguido Naumann, hielten auf Einladung des Landesleiters der Reichsmusikkammer in Wien Lehrgänge für die Zupfinstrumenten- und Handharmonikalehrer mit großem Erfolg ab. Die Teilnehmer dieser Lehrgänge kommen auch in Zukunft regelmäßig zu Arbeitsgemeinschaften zusammen.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Mai 1940 | Heft 8

Die „lateinischen Schwestern"

Eine musikalisch-volkskundliche Studie

Von Karl Blessinger, München

I.

Es ist nicht nur ungemein reizvoll, sondern oft genug geradezu notwendig, politische Schlagworte, die in den Beziehungen der Völker eine Rolle spielen, unter dem Gesichtspunkt kultureller und künstlerischer Gegebenheiten nachzuprüfen, um sie auf ihren wahren Kern zurückführen zu können. Angesichts der mannigfachen Schwankungen, die im politischen Spiele sich auf Grund augenblicklicher Konstellationen im Laufe der Zeiten immer wieder ergeben, ergibt sich erst aus der Ergänzung von der künstlerisch-kulturellen Seite her ein Standpunkt, der die grundsätzliche Seite der Sache erfaßt und für die Dauer klarstellt.

Das trifft in besonderem Maße für die Beurteilung der Beziehungen zwischen Frankreich und Italien zu, deren gemeinsame volkliche Grundlage in Frankreichs politischem Werben um Italien mit dem Schlagwort der „lateinischen Schwestern" behauptet wurde. In Wirklichkeit aber sind die beiden Nationen nur durch ein einziges Moment, nämlich die gemeinsame sprachliche Wurzel, miteinander verbunden, während in der kulturellen Tradition der Gegensatz zwischen dem italienischen Kernlande und der gallischen Provinz von Anfang an in entscheidender Weise zur Geltung kommt. Und wenn Frankreich immer wieder den Anspruch erhebt, der allein echte Träger und Wahrer klassischer Tradition zu sein, so gelten gerade den nationalen Bestrebungen der Italiener der Renaissancezeit die Franzosen als „barbari", d. h. politisch gesehen als volksfremde Unterdrücker, kulturell als zumindest nicht vollwertig. Und so kommt es, daß auch musikalisch trotz jahrhundertelanger gegenseitiger Fühlungnahme Italien nur verhältnismäßig wenig von Frankreich empfängt und auch dieses Wenige selbständig verarbeitet, während in Frankreich immer wieder ein Hin- und Herpendeln zwischen leidenschaftlicher Ablehnung alles Italienischen und bedingungsloser Aufnahme italienischer Einflüsse zu beobachten ist.

Dieser Gegensatz des grundsätzlichen Verhaltens läßt auf der einen Seite das Vor-

handensein natürlich gewachsener Voraussetzungen erkennen, während die scharfen und nicht immer als begründet erscheinenden Pendelausschläge auf der französischen Seite deutlich zeigen, daß die dort immer wieder so stark betonte Klarheit der letzten Grundlagen keineswegs vorhanden ist. Wenn das nationalbetonte Italienertum der Renaissancezeit auch kulturell auf die Franzosen als „barbari" herabsah, so liegt dem das instinktive Wissen um die Tatsache zugrunde, daß nicht nur politisch gesehen Gallien eine erst spät kolonisierte römische Provinz gewesen ist, sondern daß vor allem blutsmäßig das französische Volk sich vom italienischen ganz erheblich unterscheidet mit dem Ergebnis, daß die Romanisierung dieses Landes im wesentlichen auf die Sprache beschränkt blieb. Der germanische Blutstrom aber, der in beiden Ländern in vergleichbarer Weise einwirkte, wird vom italienischen Volke aufgenommen, während in Frankreich, freilich nicht widerstandslos, seit dem hohen Mittelalter das Streben nach der Ausmerzung des germanischen Elementes immer stärker sich geltend macht. —

Diese betont antigermanische Tendenz aber ist es, welche die führende Schicht in Frankreich immer wieder als Begründung heranzog für ihre Behauptung, daß in Frankreich der wahre Hort romanischen Geistes zu finden sei. Damit erhebt die rassisch anders geformte Provinz gegenüber dem Mutterland den Anspruch, die allein echte Wahrerin klassischer Tradition zu sein. Dieser innere Widerspruch muß nun naturnotwendig darin zum Ausdruck kommen, daß diese Beschützung der Tradition unter dem Gesichtspunkt eines starren Dogmatismus erfolgt. Und so bleiben denn in Italien Musik, Dichtung und Wissenschaft — von wenigen Ausnahmen abgesehen — immer mit dem Leben verbunden, während sie in Frankreich die klare Tendenz zeigen, ein Dogma zu verkörpern. Undogmatisch in Frankreich ist nur die Volkskunst, vor allem der Volkstanz. Aber auch dieser wird bei seiner Übernahme in das Ballett in die dogmatische Atmosphäre der Kunstmusik hineingezogen.

Die mittelalterliche Lehre, daß die Musik eine Allegorie des kirchlichen Dogmas sei, wird vor allem in Frankreich ausgebildet, und als dann die kirchliche Dogmatik abgelöst wird durch andere Erscheinungen, da wird, wiederum zuerst und am stärksten in Frankreich, nur insofern etwas geändert, als an die Stelle des kirchlichen das ästhetische Dogma tritt. Und wenn nun auch in Italien von Nichtmusikern sehr viel ästhetisiert worden ist, so steht diese Ästhetik doch schon deshalb auf ganz anderer Grundlage als die französische, weil sie von Menschen betrieben wird, die zumindest aus dem Kunsterleben heraus praktische Kenntnis und Erfahrung besitzen, während in Frankreich die Ästhetiker ausschließlich von abstrakten Forderungen ausgehen und von der Kunst verlangen, daß sie sich nach ihren Doktrinen richte, ja das Kunstwerk nicht nach seiner Wirkung beurteilen, sondern nur die eine Frage zu beantworten suchen, ob das Werk nämlich ihren Forderungen entspricht oder nicht.

Dieser grundsätzliche Gegensatz ist nun — nicht zum Vorteil der klaren Abgrenzung — verwischt worden durch die Tatsache, daß für ein und denselben Begriff gleiche sprachliche Bezeichnung üblich geworden sind. Aber welcher Unterschied besteht nicht zwischen einer italienischen Aria und einem französischen Air, einem italienischen Balletto und einem französischen Ballet oder gar zwischen dem italienischen Begriff der musica imitativa und der französischen der musique imitative!

II.

Die unmittelbare Folge dieses Dogmatismus ist eine merkwürdige Starrheit in der Grundhaltung der französischen Musik, die nur dort fehlt, wo — wie in volkstümlichen Formen, z. B. in Chanson und opéra comique — die Musik unabhängig von der Diktatur der Ästhetik ihre eigenen Wege zu gehen versucht oder das Dogma bei Schilderungen äußerer Vorgänge eine Lockerung ermöglicht. Aber das Wesentliche, die Stellungnahme gegenüber dem Affekt, ist in Frankreich unserem Empfinden derart fremd, daß man nicht mehr nur von einem Unterschied der völkischen Eigenart gegenüber dem deutschen und dem italienischen Wesen reden kann, sondern geradezu einen Gegensatz der rassischen Grundhaltung annehmen muß. Für das Dogma der in Frankreich kulturell herrschenden Schicht ist nämlich der Affekt etwas fertig Gegebenes, Unveränderliches, das keinerlei Abwandlungen unterliegt, sondern so, wie es einmal vorliegt, als ein Fertiges bestehen bleibt. Darum kennt die Affektschilderung der offiziellen französischen Musik keine Entwicklung, keine Abwandlung des Affektes, und ihr Ideal ist der Stil der „une teneur", der streng einheitlichen Haltung. Demgegenüber vergleiche man die lebendigen Affektschilderungen des italienischen Madrigalstiles oder der Accompagnatoszenen in der Oper, die nicht nur in Einzelmomenten wirkliche Ausbrüche der Leidenschaft zeigen, sondern auch das Mittel des Kontrastes innerhalb desselben Abschnittes wirkungsvoll anwenden.

Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, wenn in Frankreich die reine Instrumentalmusik immer wieder einen schweren Stand hat, ja oft geradezu abgelehnt wird, weil die ästhetische Doktrin sie nicht irgendwie in ihrem Schema unterbringen kann, während gerade in Italien die Instrumentalmusik sich zu hoher, selbständiger Bedeutung erhebt, allerdings um dann den Vorrang endgültig an Deutschland abzutreten. Damals, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kam allerdings in Italien die Oper in ähnlich ausschließlicher Weise in den Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens wie in Frankreich. Das ergibt sich aber als eine Folge einer Schwächung der italienischen Volkskraft durch die politische Abhängigkeit von fremden Mächten, die oft die besten italienischen Musiker veranlaßte, ins Ausland zu gehen, oder aber sie zwang, soweit sie im Lande blieben, sich dem Zwange des höfischen Geschmackes zu fügen, der auch bei den Herrschern Italiens im letzten Grunde von Frankreich her bestimmt war. So ist und bleibt die neapolitanische Oper im wesentlichen ein höfisches Erzeugnis, und darum weist diese Gattung, die doch einmal internationale Geltung hatte, im Gegensatz zu der sonstigen Kunst der Italiener jene Züge innerer Starrheit auf, die uns sonst nur in Frankreich begegnen. Niemals aber ist damit eine vollständige Annäherung der italienischen Oper an die französische eingetreten; vielmehr heben sich diese beiden Operntypen immer scharf gegeneinander ab. Und die Gesundung der ganzen Gattung ist in Italien schließlich aus eigener Kraft, aus der Buffooper heraus, erfolgt, während sie in Frankreich in der Hauptsache durch das Wirken von Deutschen und Italienern erreicht worden ist.

III.

Diese Starrheit der französischen Musikanschauung hat zur unmittelbaren Folge, daß in der Kunstmusik die eigene Schöpferkraft Frankreichs gering ist und daß gerade in

entscheidenden Entwicklungsstadien es immer wieder Nichtfranzosen sind, die den notwendigen Auftrieb geben, damit überhaupt der ästhetischen Forderung eine Wirklichkeit entsprechen kann. Neben den Deutschen sind es vor allem immer wieder Italiener, die hier eingreifen. Das ist ein Zeichen für die in so vielen Epochen sich äußernde überquellende musikalische Schöpferkraft des italienischen Volkes, und es ist erstaunlich, wie diese Italiener in die französische Vorstellungs- und Empfindungswelt sich eingelebt haben.

Während man in Frankreich den Kopf sich darüber zerbricht, ob die französische Sprache sich überhaupt zum Gesange eigne, stellt der Italiener Lulli in seinen Opern praktisch den Beweis dafür hin, und wenn in der Zeit unmittelbar vor der großen Revolution eine italienische und eine französische Partei sich befehdeten, so ist es überaus kennzeichnend, daß der Hauptvertreter der „französischen" Partei der Deutsche Gluck war, von dem schließlich sein italienischer Widerpart Piccini noch willig lernte. Und ist schließlich die Pariser Revolutionsoper ohne Italiener und Deutsche, die französische Instrumentalmusik dieser Zeit ohne Deutsche denkbar? Ist nicht ein Italiener der Hauptrepräsentant der Musik des ersten napoleonischen Kaiserreiches?

Das 19. Jahrhundert zeigt freilich eindeutig an dem Beispiele der italienischen Musik, daß ein wirklich fruchtbares Kunstleben nicht denkbar ist ohne den Rückhalt einer starken Nation. Die lange Zeit der Fremdherrschaft und der napoleonischen Kriege hatten Italien innerlich ganz erheblich geschwächt, und es ist wohl mit darauf zurückzuführen, daß gerade die ernstesten und tüchtigsten italienischen Musiker damals ihr Heil im Ausland und hier insbesondere wieder in dem politisch starken Frankreich suchten, zumal da das heimische Musikleben in gewissem Umfange entartet war. Aber wenn die Franzosen der Restaurationszeit sich etwas auf ihre „Große Oper" zugute taten, so ist dies nur sehr bedingt gerechtfertigt, denn abgesehen davon, daß das Kunstleben in Paris damals schon ein Dorado des internationalen Judentums war, sind der Großen Oper gerade die besten Kräfte aus italienischen Quellen zugeströmt. Und wenn ein Rossini, ein Donizetti, ein Bellini und andere sich von dem Pariser Glanze verlocken ließen, ihrer heimischen Art zu entsagen, so ist trotz dieses zweifellosen französischen Einflusses auf die italienische Oper der Grundcharakter dieser Gattung nicht verwischt worden. Und wenn wir unter rein formalen und stofflichen Gesichtspunkten den älteren Werken Verdis eine Anlehnung an Pariser Vorbilder nachsagen müssen, so zeigt der ganze Habitus gerade des jungen Verdi, daß eine derart rein formale Betrachtungsweise das Wesentliche nicht treffen kann. Denn während die Pariser Oper, nachdem ihr die Stütze fremdländischer Musiker entzogen war, mehr oder weniger verkümmert, findet sich trotz der äußeren Anlehnungen Verdis an sein ausländisches Vorbild gerade in ihm der italienische Geist in reinster Form wieder. Und wenn in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ein großer deutscher dramatischer Genius, Richard Wagner, seinen Schatten auch auf die beiden „romanischen" Länder wirft, so ist eines klar und deutlich festzustellen, daß die Italiener im großen und ganzen gesehen dieser Erscheinung weit unbefangener und damit selbständiger gegenüberstehen als die Franzosen, die hier wiederholen, was sie in früheren Zeiten den italienischen Dramatikern gegenüber schon einmal gezeigt hatten, nämlich ein unmotiviert erscheinendes

Schwanken zwischen fanatischer Ablehnung auf der einen und blinder Nachahmung auf der anderen Seite.

IV.

Wenn wir unter diesen Gesichtspunkten einen Gesamtüberblick über die musikalische Haltung der beiden Nationen zu gewinnen suchen, dann zeigt sich in allem Wesentlichen ein scharfer Gegensatz. Die künstlerischen Beziehungen auch auf dem Gebiete der Musik zwischen beiden Ländern haben nie aufgehört. Das war schon aus dem Grunde unvermeidlich, weil die ganzen entscheidenden Jahrhunderte hindurch, bis zur Zeit der nationalen Einigung Italiens, politisch seine Hand auf der Apenninenhalbinsel im Spiele hatte und weil gar manche der heimischen italienischen Herrscherfamilien verwandtschaftliche Beziehungen zu Frankreich hatten. Und da, wie erwähnt, das höfische Leben ganz Europas durch das französische Vorbild bestimmt war, konnte es nicht ausbleiben, daß dieser Einfluß vielfach stark und tiefgehend war.

Wie stark eine Nation ist, das zeigt sich aber nicht an ihrer politischen Stellung allein, sondern nur im Zusammenhang mit ihrem kulturellen und künstlerischen Leben. Auch in den Zeiten politischer Schwäche ist Italien niemals kulturell dem französischen Einfluß wirklich unterlegen, wenngleich verständlicherweise das musikalische Schaffen Italiens in Zeiten nationalen Auftriebes größere und dauerhaftere Werte gezeitigt hat als in den Epochen der Fremdherrschaft. Die innere Schwäche Frankreichs zeigt sich aber nirgends deutlicher als in der Tatsache, daß diese Nation gerade in den Zeiten ihrer größten äußeren Machtentfaltung auf musikalischem Gebiete im entscheidenden Aufbau auf die Hilfe Italiens angewiesen war.

Und wenn heute Europa im Zeichen der inneren und äußeren Neuordnung steht, so können wir, wenn wir auf längere Sicht einen zutreffenden Anhaltspunkt gewinnen wollen, an der Gestaltung der zwischenstaatlichen Kulturbeziehungen nicht vorbeigehen. In dieser Neugestaltung ist gerade auf musikalischem Gebiete das meiste noch im Werden begriffen. Die gesunden und zukunftverheißenden Kräfte haben sich zusammengeschlossen. Und wenn wir wissen, daß der militärische Sieg nur eine Etappe auf dem Wege zur endgültigen, nämlich der kulturellen Sicherung Europas bilden wird, so kann es uns mit froher Zuversicht erfüllen, daß durch den planmäßigen deutsch-italienischen kulturellen Austausch gesunde Anregungen von beiden Seiten ausgehen und beiderseits auch selbständig im Rahmen der nationalen Eigenart weitergebildet werden, während Frankreich mehr und mehr auch kulturell in die Abhängigkeit jener internationalen Allerweltszivilisation geraten ist, der es ja seit Jahrhunderten auch kulturpolitisch die Schlagworte geliefert hat.

Das Optimal des Raumes

Eine Klarlegung für den Musiker, Redner und Akustiker über den günstigsten Nachhall

Von Johannes Biehle, Bautzen

Einer unserer angesehensten Fachleute für das Gebiet der Raumakustik, der a. o. Professor a. D. an der Technischen Hochschule in Berlin und Professor der Musik, Johannes Biehle, nimmt in dem folgenden Beitrag zu einer Frage Stellung, die Musiker und Architekten seit Jahrhunderten beschäftigt, ohne daß sie bisher einwandfrei beantwortet werden konnte. — Der verdiente Gelehrte steht in ungeschwächter Schaffenskraft vor der Vollendung seines 70. Lebensjahres am 18. Juni. Die Schriftleitung.

Die Raum- und Bauakustik, eine unserer jüngsten Wissenschaften, hat in den letzten zwanzig Jahren aus kleinen Anfängen einen erstaunlichen Aufschwung genommen, sich zu einem Forschungsgebiete ausgeweitet und einen Platz unter den exakten Wissenschaften errungen. Zur Erfüllung der praktischen Zwecke verfügen wir über ein abgeschlossenes theoretisches System und über ein Arsenal von Untersuchungsapparaten und Meßmethoden.

Als eine der vordringlichsten Aufgaben der Raumakustik ist die Klärung des Nachhallproblems zu erachten, wobei ich die Nachhalldauer, die für den jeweiligen Zweck die beste Hörsamkeit gewährleistet, als das Optimal des Raumes bezeichne. In der Tat will hier die Forschungsarbeit in die letzten Geheimnisse der Vorgänge im Raume dringen, auf welche Grundfrage von allen Seiten die praktischen Bedürfnisse hinweisen. Hervorragenden Anteil hieran hat die Lehre von den Schwingungen, die mit ihren Methoden der analytischen Rechnung positive Ergebnisse sicherte. Indessen zeigte sich immer deutlicher, daß eine solche vorwiegend physikalische Betrachtungsweise einer Ergänzung bedarf, die in der Zu- und Einordnung der subjektiven, seelischen Vorgänge gegeben ist.

Im Folgenden wird zum ersten Male der Versuch unternommen, die wichtigsten Zusammenhänge der physikalischen Akustik und Tonpsychologie in ihrem Berührungsgebiete der günstigsten Nachhalldauer einheitlich und gemeinverständlich darzustellen, ausgehend von den wissenschaftlichen Ergebnissen, diese vervollständigt, bzw. berichtigt aus dem Bereiche meiner Erfahrungen und Beobachtungen als Redner und früherer Musiker mit dem Ziele, bei den Musikern, Rednern und Akustikern weitere Erörterungen anzuregen.

Bei der Vielheit und Verschiedenartigkeit der Schallquellen wird naturgemäß die Hörsamkeit im Raume gegensätzlich beansprucht. Daher ist eine Trennung zunächst in solche für die Musik und für die Rede geboten. Aber die weitere, namentlich von ausländischen Physikern vorgenommene Unterscheidung der Musik und der Sprache nach Arten war nicht hinreichend, sogar unzutreffend, so daß die Erforschung des „Optimals" z. T. auf falschen Voraussetzungen fußte; insbesondere trifft sie nicht das Wesen der Hörsamkeit und versagt, wenn die Betätigung der Musikinstrumente und des Sprachorganes als eine mechanische angesehen und ihr nicht eine Seele als Äußerung des menschlichen Geistes zuerkannt wird.

Regungen der Seele physikalisch zu erfassen, ist bedenklich. Daher verließen sich die Forscher hinsichtlich der Musik auf das Urteil einzelner Künstler und versuchten deren Erfahrungsmaterial in Formeln und Kurven darzustellen. Weit schwieriger war, wie die Erörterungen unter II zeigen, die Erfassung der Sprache. — So ist schließlich ein geistreiches Rechenwerk entstanden mit den Schwächen eines solchen.

Oberster Grundsatz bei der Gestaltung von Räumen und der Einordnung der Schallquellen ist die unverfälschte Übertragung und möglichst gleichmäßige Verteilung von Sprache und Musik. Die erstere ergibt sich im Freien von selbst; die zweite erhalten wir im geschlossenen Raume angenähert durch bauliche Maßnahmen, aber in beiden Fällen unter Benachteiligung jeweils der anderen der sich durchkreuzenden Forderungen. Wollte man im umfaßten Raume eine Naturtreue wie im Freien erreichen, so müßten die Umfassungen akustisch abgetötet werden. Aber die Schwierigkeiten hierbei wachsen mit dem Rauminhalte und eine Vermittlung wird schließlich unmöglich.

I. Die Musik

Die Äußerungen in der Fachliteratur darüber, wie die Musik in Arten zu gliedern und danach das „Optimal" zu bemessen sei, sind äußerst spärlich und erschweren eine kritische Stellungnahme gegenüber den Ergebnissen der physikalischen Forschung. Nur ist so viel zu entnehmen, daß in der Hauptsache zwischen einer „schweren" und einer „leichten" Musik unterschieden wird und daß zu der ersteren „die klassische Kirchen- und Konzert-

musik, Oratorien, Kantaten, Sinfonien, allgemein Musik mit der Absicht eines mehr monumentalen Eindruckes und in langsam bewegten Tonfolgen, — zu der zweiten Operetten und Opern, — mit Ausnahme der von Richard Wagner—, im übrigen alle Musik mit schnellen Tonfolgen zu rechnen wären".

„Schwer und leicht" sind in der Tat Fachbegriffe der Musik, und zwar im doppelten Sinne als Grade der Verständlichkeit — also des geistigen Gehaltes —, und als Grade der Ausführbarkeit — also der technischen Spielbarkeit. Sie kommen aber für die Raumakustik nicht in Betracht. Für diese haben lediglich die Vorgänge der Dynamik — also die Tonstärke und ihre Veränderungen —, die der Kinematik — also die Tonbewegungen und ihre Zeitfolgen —, und die der Frequenz und ihre Mischung — also der Tonhöhe und der Klangfarbe — Bedeutung. Diese rein physikalischen Vorgänge sind ureigenes Gebiet der Schwingungsforschung und von dieser bereits bis in die Einzelheiten geklärt worden.

Daß und wie diese Elemente der Musikausübung mit den akustischen Vorgängen im Raume verbunden sind, soll hier nicht verfolgt werden. Dagegen haben zwei Erscheinungen im Raume für unsere Erörterungen entscheidende Bedeutung: die Verstärkung des Primärschalles durch den Anhall und die Bildung und der Verlauf des sekundären Schalles als Nachhall. Beide Vorgänge führen zu Veränderungen der Klangfarbe, überhaupt zu Entstellungen, in gewissen Fällen auch zu Begünstigungen.

Anhall und Nachhall sind an sich ein und derselbe Vorgang, hervorgerufen durch Rückwürfe des primären Schalles von den Umfassungen und Ansammlung einer sekundären Schallmasse, die sich bis zu einem Maximum zu der ersteren addiert und so den Anhall bildet. Nach dem Aufhören des primären Schalles verbraucht sich die angesammelte Energie durch die Verluste bei den weiteren Rückwürfen und klingt als Nachhall aus. — Diese Grenzen sind in der bisherigen Forschung kaum unterschieden worden; sie werden durch die nachfolgenden Ausführungen weiter verdeutlicht.

a) Der Anhall

Eine Verstärkung durch den Anhall kann dem Musiker, wenn auch als eine bewußte Täuschung der Hörenden, erwünscht sein; denn große Tongebung war immer das Ziel des klassischen Stiles. Dazu kommt, daß der Anhall die Grundtönigkeit begünstigt und so manchen Erdenrest, der selbst dem künstlerischen Spiele verbleibt, verdeckt z. B. die Rauheit des Bogenstriches, die Schärfen der menschlichen Stimme namentlich in der Höhe abschleift, Unreinheiten im Chore ausgleicht oder andere Schlacken beseitigt und scheinbar alles veredelt und idealisiert. — Wie oft waren die Mitwirkenden enttäuscht und der unerfahrene Dirigent betroffen über den Gegensatz der Klangfülle bei der Hauptprobe im leeren Saale und der Abdämpfung und Bloßstellung der musikalischen Mängel im überfüllten Raume. Bekannt ist Händels Ausspruch, als man ihm bestürzt meldete, sein Konzert werde schlecht besucht sein: „Um so besser wird es klingen."

Als musikbeflissener Violinschüler übte ich in einer kleinen Kammer, deren trockene Akustik die Tonbildung nicht begünstigte. Der Gewinn daraus zeigte sich im Vortragsraum. — Das waren die ersten Anregungen von bestimmendem Einflusse für planmäßige Beobachtungen als Solist und Dirigent und die Grundlagen und Voraussetzungen für meine spätere wissenschaftliche Ausdeutung und praktische Anwendung bei der akustischen Berechnung und Konstruktion von Konzert- und Rederäumen, Theatern und Kirchen.

Da die Verstärkung und Abrundung des Tones durch den Anhall auf dem Vorgange des Rückwurfes von den Umfassungen und auf einer Ansammlung der Energie im Raume beruht, braucht diese eine gewisse meßbare und von den akustischen Konstanten des Raumes, natürlich auch von der ausströmenden Menge abhängige Zeit, um das Maximum schließlich zu erreichen. Somit ist der Grad der Verstärkung vom Zeitwerte der Note abhängig, ein Umstand, der dem Musiker nicht erwünscht sein kann, denn er führt zu einer in der Raumakustik bisher unbeachteten ungleichen Tongebung. Diese in vielen Beispielen besonders der Instrumentalliteratur belegbare Erscheinung wirkt sich überall da unangenehm aus, wo ein lang ausgehaltener Akkord in bewegte Tonfolgen überführt und auch umgekehrt.

So pflegte ich in meiner früheren ausgedehnten Dirigententätigkeit vielfach einen schwächeren Stärkegrad in die Stimmen der Bläser einzutragen, weil ihre ausgehaltenen und somit anschwellenden Harmonien das Figurenwerk anderer Instrumente überwucherten, dieses dagegen in der Schnelligkeit dem Raume wenig Zeit zur Ansammlung gab. — Unangenehm wirken diese nicht beabsichtigten Gegensätze bei der Starrheit des Orgelklanges in den beliebten breiten Akkorden, die zwischen das Figurenwerk der Präludien und Tokkaten eingeschoben sind. — Phantastisch ist in der Halle des Völkerschlacht-Denkmales in Leipzig das Anschwellen, welches mit einem Soloquartette einen großen Chor und mit wenigen Bläsern ein Orchester vorzutäuschen vermag. — Musikalisch verwertbar sind solche Phänomene nicht.

Aber man sehe solche Einzelheiten in einem wissenschaftlichen Rahmen nicht als Anekdoten an; vielmehr müßte dieses unerschöpfliche Material plan-

mäßig verfolgt werden. Denn die von Physikern als Gewähr herangezogenen Musiksachverständigen haben nicht vermocht, eine Verbindung zwischen den Bedingungen für die Kunst und denen für die Wissenschaft herzustellen, sondern sich von der tonverstärkenden Wirkung des Anhalles blenden lassen.

Daraus erklärt sich der wissenschaftliche Irrtum, auch in übergroßen Räumen den Ton ohne Verstärkung der primären Schallquelle mit Hilfe der Ansammlung durch den Anhall tragfähig zu halten. Dieser Irrtum kommt in der Weise in den aufgestellten Formeln und Kurven zum Ausdruck, daß mit der unbegrenzten Zunahme des Rauminhaltes der Anhall, wenn auch in einem stark verjüngten Verhältnisse, stetig zunehmen soll. Wir haben aber gesehen, daß seine Nutzbarmachung zweischneidig und begrenzt ist. — Diese Frage ist eng verbunden mit dem in Wechselwirkung stehenden

b) Nachhall,

der sofort nach dem primären Schalle einsetzt, sich zu ihm addiert und zunächst den Anhall bildet, bis sich der Zufluß von der Schallquelle und der Abfluß durch die Vernichtung an den Wänden die Waage halten und ein Dauerzustand eintritt. Mit dem Aufhören der Quelle beginnt der Teil des Vorganges, den wir als den eigentlichen Nachhall bezeichnen und der das Grundproblem der ganzen Raumakustik darstellt.

Während ein Aufsammeln von Schallenergie bis zu einem gewissen Grade erwünscht sein kann, ist jeder Nachhall der Hörsamkeit abträglich. Denn der Verlauf ist doch der, daß sich bei einer Tonfolge die Nachhallkurve des vorangegangenen Tones mit der Anhallkurve des neuen Tones überschneidet, und zwar um so später, je größer vorher die Ansammlung war. Erst dann gewinnt das Neue gegenüber dem vorher Entstandenen die Oberhand. — Einen solchen Austausch erleben wir optisch sehr anschaulich, gewissermaßen unter der Zeitlupe, im Filme bei der sogenannten „Überblendung", nämlich der Verwandlung der Szenen auf der Leinewand. Eine solche Überdeckung und Verwischung der Konturen verursacht in der Akustik der Nachhall. Bereits im Jahre 1926 veröffentlichte ich eine Abhandlung über diese Erscheinung der klanglichen Überlagerung, welche geeignet gewesen wäre, der raumakustischen Forschung, insbesondere bei Verfolgung der Frage über die Zulässigkeit des Nachhalles, einen Anhalt zu geben; auch war sie für die Praxis des Musikers durch die für die Vortragskunst gegebenen Lehrbeispiele wichtig. (Vgl. unter 1.)

Durch den Vergleich mit der Optik wäre eigentlich die Frage des Nachhalles eindeutig geklärt, wenn nicht die funktionelle Verbindung von Nachhall und Anhall zu einer weiteren Erörterung nötigte, wonach der eigentliche Nachhall — nicht sein Anteil am Anhall — völlig abzulehnen ist.

Der Violinvirtuose kann bis zu zehn Töne in der Sekunde spielen. So wie die Noten auf dem Papiere gestochen sind, so scharf sollen sie im Spiele dargeboten und vom Ohre aufgenommen werden. Das setzt absolute Störfreiheit voraus. — Ähnliche Rücksicht beanspruchen die Holzbläser. — Die Blechbläser sind schwerfälliger in den Tonfolgen und daher weniger empfindlich gegen Nachhallstörungen, wenn auch das virtuose Spiel der Pistonbläser erstaunlich ist. Anderseits bemächtigt sich der Anhall ihrer Tonfülle und überstrahlt das Orchester.

Ähnlich überwuchert die rohe Geräuschmusik des Schlagzeuges, die für sich raumakustisch die wenigste Rücksicht verlangt, die Mitspielenden schon bei geringem Nachhalle: eine unkünstlerische Wirkung, die besonders bei den Pauken von Komponisten und Dirigenten zu wenig beachtet wird.

Das Klavier kann seiner Natur nach den Kampf mit dem Nachhalle am leichtesten aufnehmen, weil sein Ton nach dem Anschlage mit seinem Nachhalle sofort abklingt und kein Anhall vorgelagert ist. Daher die eigenartige Brillanz, das „Perlen", wie es kein anderes Instrument hervorzubringen vermag. Mithin ist das Klavier zur Ermittlung des „Optimals", wozu es bei Forschungsarbeiten irrtümlich benutzt wurde, ungeeignet und gibt zu hohe Werte.

Demgegenüber ist die konzertierende Orgel wegen ihrer unbeugsamen und durch den Anhall besonders verstärkten Tongebung sehr benachteiligt und verlangt die sorgfältigste Abwägung des Spieles, die aber, zumal in Kirchen mit vorwiegend starkem Nachhalle, bei den Künstlern zu vermissen ist. — In diesem Zusammenhange erhält das „Helligkeitsgesetz der Orgel" eine neue Bedeutung. (Vgl. unter 7.)

Die menschliche Stimme als Soloinstrument unterliegt denselben Bedingungen wie die Holzbläser, und die Virtuosität des Koloraturgesanges bedingt die gleiche raumakustische Rücksicht wie jene.

Beim Zusammenwirken vorgenannter Faktoren als Chor und Orchester können zwar die melodieführenden Stimmen nicht die Beweglichkeit des einzelnen Virtuosen entfalten; dafür tritt ein neuer Umstand hinzu: die Vielstimmigkeit, deren sich der Nachhall besonders bemächtigt, — der Homophonie weniger, der Polyphonie stärker. Diese Tatsache ist bisher in der Theorie des „Optimals" nicht bedacht worden und doch von entscheidender Bedeutung. Selbst wenn man sich mit dem raumakustischen Überlagern der Töne einer Melodie abfinden wollte, so bleibt das „Überblenden" mehrerer Harmonien zu einem Ton-

chaos schlimmster Dissonanzen unerträglich. Denn die bewegte Modulation unserer neueren Musik offenbart ein so reiches Empfindungsleben, gesteigert durch die polyphone Individualisierung der Begleitstimmen, und erfordert eine solche Aufmerksamkeit des Ohres und des Geistes, daß jeder Nachhall fernzuhalten wäre.

Es werden Ratschläge erteilt und Maßnahmen zur Milderung dieser Störungen angewendet; aber eine Trillerkette durch Verlangsamung zu verdeutlichen, nimmt ihr die Brillanz, und gehemmtes Figurenwerk verliert den Schwung. Um eine Kette von Modulationen verständlich zu halten, wendete ich, wo angängig, den Ausweg des Krescendos an, so daß jede folgende Harmonie die vorangehende und somit auch ihren Nachhall an Stärke übertraf. — Oft legte ich mitten im Chor- oder Orchestersatze eine Luftpause nach einer breiten Harmonie ein, um dem Nachhalle Zeit zum Abklingen für das Nachfolgende zu geben. (Vgl. unter 1.)

Somit ist eine raumakustische Einteilung der Musik, so wie es in der Fachliteratur geschehen, in klassische und moderne Oper, in Operette, Oratorium, Kantate, in Sinfonie, Lied und Chor abwegig; sondern die Unterscheidung hat nach der formalen Struktur zu erfolgen, ob schnell oder langsam — also nicht „schwer" und „leicht" —, ob vorwiegend melodiös oder harmonisch, ob homophon oder polyphon, ob zart oder kräftig, ob solistisch oder choristisch, ob als Kammermusik gedacht oder auf Massenwirkung berechnet.

Dabei zeigt sich, daß die Grenzen zwischen den Musikarten fließen oder diese sich mehr oder weniger gleichen. So ist die Kirchenmusik raumakustisch der Oper gleichzusetzen. Der größte Teil der Orgelmusik, einschließlich der von Bach, ist rein weltlich, konzertmäßig und virtuos und nähert sich formal der Struktur der Operette.

Sonach klärt sich die Sachlage dahin, daß die in der Raumakustik sich anscheinend kritiklos vererbende Unterscheidung der Räume nach Musikgattungen fehl war. Das ergibt sich schon aus der einfachen Tatsache, daß bereits innerhalb eines Sinfoniesatzes die ganze Skala der raumakustischen Bedingungen erfüllt sein möchte. Selbst ein groß angelegtes Orchesterwerk enthält oft Feinheiten der Kammermusik und reiches Filigran- und Figurenwerk mit höchsten Ansprüchen an Klarheit.

Eine besondere raumakustische Musikgattung entstand aus der klanglichen Eigenart der Dome während der großen Musikepoche des 15. und 16. Jahrhunderts durch den Motettenstil der Niederländer und Italiener, aus der sich die sogenannte „Echopraxis" ausbildete, die dann im 17. Jahrhundert in der Instrumentalmusik, wenn auch weniger als eine Echonachahmung, mehr als Vortragsart beliebt wurde.

In meiner Tätigkeit als praktischer Raumakustiker kam ich in einem Falle in die günstige Lage, einen für Musik völlig unbrauchbaren, mit einem Nachhalle von 20 Sekunden behafteten Raum für einen bestimmten Musikstil zu einem idealen Konzertsaale abzustimmen, und zwar den berühmten Pergamon-Saal in Berlin für die Festspiele mit der Oper von Gluck: „Iphigenie in Aulis." (Näheres siehe unter 2.) — Ebenfalls darf ich auf die unter meiner Leitung erfolgte zweimalige akustische Umgestaltung des Theaters des Volkes (früher „Großes Schauspielhaus") in Berlin hinweisen, die eine große Schwankungsbreite zwischen Musik und Rede zu berücksichtigen hatte. (Siehe unter 5.)

*

Das Wesen der jetzt betrachteten Nachhallstörungen ist durch die eigenartige „kritische Zeitspanne" gekennzeichnet, die vom Einsatze des neuen Tones bis zur Überschneidung seiner Anhallkurve mit der Nachhallkurve des vorangegangenen Tones entsteht. Sie bildet eine Trennung des Kommenden vom Vergehenden in Form einer Überlagerung und einen Verlust an musikalisch auszunutzender Zeit. — Zu dieser Störung tritt noch die sogenannte „persönliche Gleichung", jene Zeit, die von der Einwirkung eines Reizes bis zum Eintritte in das Bewußtsein und der beabsichtigten Reaktion verstreicht und die bei dem Menschen sehr verschieden sein kann, bei dem Musiker überaus kurz sein muß als eine Voraussetzung für das Ensemblespiel und die vom Dirigenten fein einzufühlen ist. Bei der sogenannten „einfachen" Reaktion handelt es sich um Zeiten von 15—25 tausendstel Sekunden, die sich nicht ohne weiteres aus der Rechnung herausheben und naturgemäß die Empfindlichkeit gegen die „kritische Zeitspanne" erhöhen.

Schließlich ist zur Vollständigkeit darauf hinzuweisen, daß auch die schallerregenden Teile unserer Musikinstrumente einen An- und Nachhall in Form des An- und Abklingens als Folge der Eigenträgheit der Schallkörper aufweisen. Auch diese Vorgänge sind noch nicht berücksichtigt, obgleich die Forschung andere Feinheiten, wie den Feuchtigkeitsgehalt der Luft, in Rechnung zieht.

*

Das Zusammenwirken aller dieser Störquellen kann schon bei geringem Nachhalle zur musikalischen Katastrophe führen und zu einer Geräuschmusik werden, wenn z. B. Bach in vielen seiner Vivace-Chorsätze die Passagen des Diskants vom Baß wiederholen und der Dirigent nicht nur die Kontrabässe, sondern — horibile dictu — die Orgel mitrumpeln läßt oder der Orgelvirtuose die Pedalfiguren in den Konzertfugen mit schwerfälligen 16füßigen Stimmen und im übertriebenen Zeitmaße herunterspielt.

So verbleibt noch eine Erörterung über das

c) Verhältnis des Nachhalles zum Anhalle

In den Forschungsarbeiten wird in der Regel angenommen, der Nachhall sei als ein Mittel zur Erhöhung der Tragfähigkeit des Primärtones notwendig. Vielmehr tritt er mit seinem Erzeuger in Widerstreit. Denn je ergiebiger von dem Verstärkungsmittel Gebrauch gemacht wird, desto vernichtender wirkt der von ihm heraufbeschworene Nachhall infolge seiner organischen Verkettung. Somit ist hinsichtlich des „Optimals" nicht, wie es bisher geschah, die Frage zu stellen:

Welche Nachhalldauer ist bei zunehmender Raumgröße die günstigste?, sondern die:

Innerhalb welcher Grenzen bleiben die Folgen des Anhalles noch erträglich?

Denn was der Anhall klangverbessernd aufbaut, zerstört der Nachhall. Dieser darf zur Freigabe des folgenden Tones bei 10 Folgen in der Sekunde nicht länger als eine Zehntelsekunde, bei 5 Folgen nur eine Fünftelsekunde dauern. Zwar ist das Ohr willig, eine doppelt so lange Dauer zu überhören; aber für höhere Ansprüche tritt die zersetzende Wirkung bereits bei einer Sekunde ein: den musikalischen Akzenten wird die Spitze abgebrochen, der Gegensatz von Legato und Sforzato verringert, der Rhythmus verflacht. Bei $1^1/_3$ Sekunde ist die äußerste Grenze erreicht. Wenn darüber hinaus „hervorragende" Musiksachverständige größere Nachhallzeiten gutgeheißen haben — wie berichtet wird —, so ließen sie sich offenbar von der abstrakten Klangschönheit und der Tongebung als einem künstlerischen Ideale bestechen und empfanden als Kenner jeder Note nicht den Verlust der konkreten Feinheiten der Komposition und des Vortrages.

Diese Ergebnisse sind absolute, d. h. sie sind unabhängig von der Größe des Raumes und lediglich eine Funktion der Schnelligkeit der Tonfolgen. Somit sind alle bisher aufgestellten Formeln zur Errechnung des „Optimals", welche der Raumgröße bis in die Unendlichkeit folgen, und sei es noch so langsam, irrig, sondern nur solche Kurven zulässig, die sich asymptotisch einem niedrigen Grenzwerte nähern. — Dieser ist mit 1,7 Sekunden anzusetzen.

Damit sind der künstlerischen Verstärkung des primären Schalles durch den Anhall ebenfalls Grenzen gesetzt. Eine weitere Verstärkung des Tonvolumens muß durch Vergrößerung des Klangkörpers, also Vermehrung der Mitwirkenden, erreicht werden, was aber bei Kammermusik deren Natur widersprechen würde.

Aus alledem kommt als letztes Ergebnis zum Ausdruck, daß die Errichtung von Musikräumen für mehr als dreitausend Zuhörern unkünstlerisch wird, zumal die unvermeidlichen „Störgeräusche" durch so viele Menschen die musikalischen Feinheiten überdecken.

II. Die Rede

Für diese gelten die Erkenntnisse unter I. im verstärkten Maße, denn die Sprache ist ein ungleich feineres Gebilde als die Musik, wie die neuere physikalische Analyse durch Freilegung der phonetischen Struktur der Sprachelemente nachweist. Nach der Betätigung des Sprechapparates sind zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: die Vokale, lediglich durch die Formung der Mundhöhle und ihre Öffnung hervorgebracht, und die Konsonanten, unter Mitwirkung der Zähne, Lippen und Zunge gebildet.

Die ersteren sind klangvoll, vergleichbar mit den Tönen der Musikinstrumente, und lassen sich dynamisch steigern bis zur Trompetenstärke und in der Klangfarbe kontinuierlich verändern vom hellsten A bis zum dunkelsten U. — Die Konsonanten dagegen sind vorwiegend geräuschhaft, selbst als stimmhafte Mitlaute klangarm und erfordern große Anstrengungen, um auf einige Entfernung hörbar zu sein. Das betrifft besonders die Hauch- und Explosivlaute, letztere infolge ihrer Kürze. — Bezeichnend ist, wie bei der Schreibung die Verdoppelung der Laute ihre positiven und negativen Eigenarten steigert, also die Vokale dehnt und klangvoller macht, die Konsonanten dagegen kürzt, also schwächt.

Obgleich somit die Konsonanten an der Klangmasse der Sprache nur geringen Anteil haben, sind sie doch die charakteristischen Erkennungs- und Unterscheidungsmerkmale der Silben. Während in diesen immer nur ein Selbst- oder ein Doppellaut mitwirkt, sind in der Regel mehrere Mitlaute beteiligt, wodurch die ins Unendliche gehende Kombinationsmöglichkeit der Sprachlaute gegeben und der große Wortschatz einer Sprache ermöglicht wurde. Das Verhältnis der Vokale zu den Konsonanten beträgt statistisch etwa 1 : 3. Aber dem Gewichte nach ist dieser Anhall für die letzteren noch durch drei weitere Umstände ungünstig verschoben:

1. zeitlich, denn bei einer Sprechschnelligkeit von 5 Silben in der Sekunde verbleibt für den Konsonanten kaum eine zwanzigstel Sekunde, während in der Musik bei denkbar schnellstem Spiele eine Note mindestens eine zehntel Sekunde dauert. So gelangen wir nahe an die Grenze, bei der aufeinanderfolgende Eindrücke für unser Ohr zur Gleichzeitigkeit verschmelzen und die ich in meinen Untersuchungen (siehe unter 3) auf 0,022 Sekunden im nachhallfreien Raume er-

mittelte. Er vergrößert sich bereits bei kleinstem Nachhalle auf 0,03 Sekunden und mehr;

2. dynamisch, denn die Leistung beim Aussprechen von Konsonanten ist gegenüber der bei Vokalen überaus gering; daraus ergibt sich

3. raumakustisch die verhängnisvolle Erscheinung, daß sich der Anhall der klangvollen Vokale bemächtigt und sein Nachhall die Konsonanten überdeckt.

Sonach ist in Nachhallräumen mit zurückgehaltener Stimme, dafür mit schärfster Artikulation zu sprechen. Überhaupt ist die Ausprägung der Konsonanten der Schlüssel zur Verständlichkeit. Sofern nicht natürliche Begabung oder Erziehung im Elternhaus und in der Schule vorliegt, muß zur Bemeisterung raumakustischer Schwierigkeiten eine planmäßige Ausbildung des Redners im phonetischen Sinne erfolgen, auf die nach Beobachtung selbst bei Berufsrednern zu wenig Wert gelegt wird. Musikalisch veranlagte und sangesgeübte Sprecher befinden sich im Vorteile, dann auch die Tenorstimmen gegenüber den Bässen. Das Redetempo muß dem Nachhalle angepaßt werden, denn die nachfolgende Silbe müßte den Nachhall der vorangegangenen abwarten. Allerdings wird dadurch der Redner im freien Schwunge seines Vortrages gefesselt.

Als ein Maß für die Hörsamkeit im Raume gilt das Verhältnis richtig und falsch verstandener, an sich sinnloser Silben. Wirkliche Begriffe, besonders mehrsilbige, vermögen den Ausfall einzelner Laute durch den Wortsinn zu ersetzen, wie auch das logische Gebilde des Satzes den Ausfall einzelner Worte ergänzen kann.

Somit verbietet die Gesamtheit der geschilderten Umstände theoretisch jeden Nachhall, praktisch wird ein solcher bis zu 0,4 Sekunden noch zulässig sein, und zwar als absoluter Wert, also ohne Rücksicht auf die Raumgröße. Darüber hinaus ist eine künstliche Verstärkung der Sprache mit Hilfe des Anhalles dieser abträglich. Um größere Räume füllen zu können, kommt das elektrische Verstärkergerät in Frage, obgleich auch diesem Mittel Mängel anhaften. — Außer der richtigen baulichen Einordnung des Redners im Raume und der Gruppierung der Zuhörer zu ihm kann eine akustisch berechnete Schallmuschel über den Redner in verzweifelten Fällen die Hörsamkeit retten. — Ich habe mit anerkanntem Erfolge mehrere solcher Schalldeckel akustisch berechnet und konstruiert. (Siehe hierzu 8 und 4.)

Aber mit den vorstehenden Ausführungen ist das Problem des „Optimals" für die Rede keineswegs restlos getroffen und diese nur nach ihren rohen Bestandteilen erfaßt. Die Sprache ist ein geistiges Gebilde — das ist die Musik auch —, aber sie hat vorwiegend ethische Werte zu übermitteln. Dabei verfügt sie nicht über das musikalische Ausdrucksmittel der unerschöpflichen Harmonie, ersetzt aber diesen Mangel durch eine nicht versiegende Modulation ihrer Einstimmigkeit als eine Melodik feinster Abstufung, durch die sie ihren seelischen Gehalt zu offenbaren weiß je nach der Stimmung: ob ernst, streng, strafend, abweisend, ob gewinnend, tröstend und ermutigend. — Nach einer Berechnung soll unser Sprachorgan fähig sein, 17½ Millionen feinst abgestufter Laute hervorzubringen, wodurch sich die Tatsache erklärt, daß zwei Menschen niemals völlig gleich sprechen.

Ein schlichtes Gedicht, das uns beim Lesen belanglos erscheint, enthüllt seinen Gehalt erst durch den Vortrag des Sprechkünstlers. Oder ein Heldendrama, eine Tragödie erhalten ihre Monumentalität durch die sprachliche Durchgeistigung. Somit darf die Sprache nicht durch Anhall „verschönt" und durch Verstärkung verzerrt werden; sie verlangt Naturwahrheit und volle Störfreiheit, um unmittelbar zu wirken. Wenn trotzdem in der raumakustischen Forschung ein längerer und mit dem Rauminhalte zunehmender Nachhall als Verstärker für notwendig erklärt wird, so sind Erwägungen wie die vorstehenden fremd gewesen und die Sprache wurde lediglich als ein mechanischer Vorgang bewertet.

In der Raumakustik fehlte bisher eine engere Verbindung zu dem Redner und Musiker. Hier eine Brücke zu schlagen und dem Künstler und dem Rhetoriker fernliegende wissenschaftliche Auseinandersetzungen nahezubringen, soll die Aufgabe dieser Abhandlung sein.

Akustisches Schrifttum des Verfassers:

1. Raum und Ton, Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919, Heft 3, S. 129 (12 S.). Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.
2. Der Pergamon-Saal als akustisches Problem, Funkzeitung 1933, S. 22.
3. Theorie der pneumatischen Orgeltraktur, Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft, 1911, 1. Band, S. 1 (40 S.). Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.
4. Die Stellung der Kanzel als Problem der Raumakustik, Bericht über den Kongreß für Kirchenbau 1928, S. 61 (12 S.). Verlag Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle.
5. Die akustische Wandlung des Theaters des Volkes, Die Bautechnik, 1939, Heft 36, S. 505. Verlag Ernst u. Sohn, Berlin.
6. Raumakustische usw. Probleme, Untersuchungen am Dome zu Schleswig, 29 S. Verlag Kistner u. Siegel, Leipzig 1922.
7. Das Helligkeitsgesetz der Orgel, 1935, Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.
8. Die Friedenskirche in Bremen als raumakustische Aufgabe und ihr Kanzeldeckel. Sonderdruck im Verlag Vogelsang, Bremen 11, Alter Postweg 1.

Paganini — Mythos und Wirklichkeit

Paganini starb vor 100 Jahren (am 27. Mai 1840)

Von Friedrich W. Herzog, Prien am Chiemsee.

Es ist nicht ohne Reiz, die intimen Lebenszüge eines Künstlers kennenzulernen, wenn sie als Beiträge zu seinem Charakter bedeutungsvoll sind. Für die Beurteilung des Künstlerischen hat diese Kenntnis in der Regel keinen entscheidenden Wert, denn es gibt Künstler, die als Menschen „interessant" sind, ohne über das entsprechende schöpferische Talent zu verfügen. Gegen die Zeit aufzustehen, bedeutet deshalb nicht in jedem Falle eine revolutionäre Tat. Als Niccolo Paganini sein Recht auf rücksichtslose Ellbogenfreiheit verkündete, erklärte er, daß es seiner Natur entgegen sei, Entlehntes vorzutragen. „Ich will meine Eigentümlichkeit behaupten." Über seinen persönlichen Stil sind wir durch zahlreiche zeitgenössische Zeugnisse unterrichtet, obwohl in ihnen im Grunde nur ein technischer Vorgang erklärt wird. Wie viele Gesangsmeister geben beispielsweise vor, das Geheimnis der Gesangskunst Carusos entdeckt zu haben! Sie vergessen dabei, daß das Genie sich seine eigenen Gesetze schafft, die weder durch Schulen noch durch Gebrauchsanweisungen zu übertragen sind. Ungezählte Anekdoten ranken sich um Paganinis Spiel, der auf der G-Saite wahre Wunder — andere sagen: Hexenkunststücke — vollbrachte. Als er einmal mit dem zu seiner Zeit berühmten Komponisten Ferdinando Paër musizierte, schlug ihm dieser vor, dasselbe Stück noch einmal auf einer Saite zu spielen. Gerade das habe er eben getan, antwortete Paganini. Paër hatte am Klavier nichts davon gemerkt.

Diese Freude an der schöpferischen Technik findet ihre Verwirklichung durch eine Spannungsfähigkeit der linken Hand, die nicht einmal anormal groß, aber erstaunlich streckfähig ist. Sie vermochte die gewöhnliche geigerische Streckfähigkeit fast zu verdoppeln. Nach einem ärztlichen Gutachten war sie in der Lage, „die vorderen Glieder der Finger der linken Hand, die die Saiten berühren, seitlich umzubiegen, senkrecht zur natürlichen Gelenkbewegung, und zwar mit spielender Leichtigkeit, Sicherheit und Schnelligkeit". Seine technische Virtuosität gab ihm alle Möglichkeiten, um ein blendendes Feuerwerk von den Saiten springen zu lassen. Das Pizzikato dient ihm dabei ebenso als Ausdrucksmittel wie das Flageolett, dessen Doppelgriffe er mit unantastbarer Treffsicherheit meisterte. Das Ornament wird in seinem Spiel zum Ausdruck. Ein Dresdener Kritiker verglich damals Paganinis Kunststücke mit den Wölfen, Bären, Affen und Ziegen, die so oft als Ausladungen und Verkränzungen der gotischen Kirchen zu bemerken sind. Ein Bild, das den Eindruck seiner Künste trefflich wiedergibt. Indem Paganini die Saiten um einen halben Ton höher spannte, gewann sein Flageolett noch an Leuchtkraft. Wurde hier das Podium zur Szene, so versank der Geiger in tiefsten, dem Werk hingegebenen Ernst, wenn er sich in einem langsamen Satz aussingen konnte. Nach einer Wiener Pressestimme aus dem Jahre 1828 war Paganini im Adagio mit einem Zauberschlag umgewandelt, „ein seelenvoller Sänger in edlem gebundenen Stil und zarter Einfachheit, himmlische Klänge entdeckend, die vom Herzen kommen und zum Herzen dringen". (Arturo Codignola hat in seinem von der Vaterstadt des Komponisten herausgegebenen Werk „Paganini intimo" — Genua 1935 — neben zahlreichen Briefen des Geigers auch diese Berichte aus den großen Musikstädten Europas gesammelt und gesichtet.) Und wieder mag eine Anekdote für Paganinis Kunst zeugen. Als er zum erstenmal in der Pariser Oper spielte, bemerkte die Sängerin Maria Malibran, die als Bellinis unsterbliche Norma in die Musikgeschichte eingegangen ist, beim Verlassen des Saals, das sei wundervoll gekonnt, aber in Wahrheit könne Paganini nicht singen. Als man Paganini diese Bemerkung hinterbrachte, ließ er am nächsten Abend auf der G-Saite einen Kantilenenzauber von solcher Innigkeit aufblühen, daß die Zuhörer zu Tränen erschüttert wurden. Auch die Malibran war von Paganinis Spiel so gerührt, daß sie seine Herausforderung, dasselbe Stück zu singen, ablehnte.

Man hat versucht, die Kompositionen Paganinis als leeres Artistentum abzutun. Vergessen wir nicht, daß seine Kapricen auch heute noch das letzte und höchste technische Problem bedeuten und daß es keinen Geiger von Bedeutung gibt, der nicht auf seiner Deutung fußt. Robert Schumann schrieb sein op. 3 als „Studien und Kapricen nach Paganini". Auch sein op. 10, die Sechs Konzertetüden, ist eine Übertragung von Paganinis Geigenkapricen für Klavier, nach seinen eigenen Worten eine „göttliche, aber etwas herkulische Arbeit". Johannes Brahms bestätigte seine Achtung vor Paganini durch seine brillanten und geistvollen „Variationen über ein Thema von Paganini, Op. 35". Hector Berlioz wurde durch Paganini zu der Sinfonie „Harold in Italien" angeregt. Rossini huldigte seinem Landsmann in überschwenglicher Weise, und aus der Feder von Franz Liszt stammt ein Nachruf, der als gerechte Würdigung des Virtuosen auch heute noch lesenswert ist.

Daß sich um die Persönlichkeit Paganinis Legen-

den bildeten, daß seine dämonische Selbstsucht sein Bild wie in Nebelwolken einhüllte, machte den Künstler in dem romantischen Zeitalter seines Wirkens erst recht anziehend. Wir wissen, daß er am 27. Oktober 1782 in Genua als Sohn eines Hafenarbeiters geboren wurde und am 27. Mai 1840 — also vor hundert Jahren — in Nizza in den Armen seines einzigen Sohnes starb. Über der Jugend Paganinis liegt undurchsichtiges Dunkel. Schon als Zehnjähriger bereiste der auf selbstsicheres Virtuosentum dressierte Knabe die oberitalienischen Städte, „betreut" von seinem angeblichen Vater, der als Impressario rücksichtslosen Raubbau mit dem Talent Niccolos trieb. In Parma erweiterte Paganini bei Paër die Grundlagen seines Könnens. Den Fünfzehnjährigen packte in Lucca die Abenteuerlust, er verließ heimlich seinen Vater und zog nun auf eigene Faust durch die Lande. Leidenschaftlich kostet er die Freiheit aus, stürzt sich in erotische Erlebnisse, verfällt dem Glücksspiel und rafft zusammen, was seiner Habgier erreichbar ist. Wahllos nimmt er die Frauen, die sich in dem Netz seiner magischen Erscheinung fangen. Die Episode mit der von Napoleons Gnaden in Lucca eingesetzten Fürstin Marie Elise ist durch die Operette Franz Lehárs bekanntgeworden, wenngleich in der dieser Spielgattung eigenen Verbrämung. Schließlich heiratete er eine unbedeutende Opernsängerin, Antonia Bianchi, die ihm einen Sohn schenkt. Als er auch dieser Bindung überdrüssig wird, trennt er sich von ihr, nicht ohne sie fürstlich abzufinden. Mit um so größerer Liebe hing er an seinem Sohn Achille. Hier fand sein Egoismus eine Grenze, die Paganinis Menschlichkeit einmal in den Bezirken des natürlichen Gefühls zeigt. Erst im Jahre 1828 unternimmt Paganini die Reise über die Alpen. In Wien, als Musikstadt die Brücke zwischen Nord und Süd, erobert er im ersten Anlauf jene Volkstümlichkeit, die ihm in Zukunft treu blieb. Berlin, Paris und London feiern ihn als den größten Geiger aller Zeiten. Seine äußere Erscheinung, die die Zeichen eines maßlos verschwendeten und im hemmungslosen Genuß bis an den Rand der Zerstörung vorgetriebenen Lebens trägt, wirkte dabei nicht weniger anziehend; „diese lange hagere Gestalt im altmodischen Frack mit hochgehaltenem Bogen und vorgestrecktem, eingeknicktem rechten Bein, nichts als Geist und Knochen in schlottrigen Kleidern, nur soviel Körper, als eben notwendig, um das lodernde Feuer zu konzentrieren und die halb aufgelöste Figur zusammenzuhalten", so beschrieb der „Leipziger Komet" seinen Eindruck.

Das unbestechlichste Urteil über Paganini hat wohl Goethe abgegeben, der von Zelter und Rochlitz auf den Geiger aufmerksam gemacht worden war. „Der Paganini reißt jetzt alles an sich!" schrieb Rochlitz im Oktober 1829 an Goethe. „Dieser Mann, hör' ich, wird auch nach Weimar kommen. Da rate ich nur ganz sehr — mögen Sie Violinspiel lieben oder nicht —, ihn spielen zu hören und spielen zu sehen: aber öffentlich." Goethe schreibt in seinem Tagebuch, nachdem ihn Paganini besucht hatte, „eine wundersame Erscheinung für den Augenblick" und, nachdem er Paganini gehört hatte, an Zelter: „Mir fehlte zu dem, was man Genuß nennt und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule." Er lobt dann den vernünftigen Geist der Quartettmusik und fährt fort: „Für diesmal fehlte mir in Geist und Ohr ein solches Fundament; ich hörte nur etwas Meteorisches und wußte mir weiter davon keine Rechenschaft zu geben." Gibt es ein verständnisvolleres und dem Wesen der Musik aufgeschlosseneres Urteil, als diese Worte Goethes? Als er mit ihm die Kammermusik der Virtuosenmusik vorzog, bejahte er eine Auffassung, der die Entwicklung der Musik bis in unsere Gegenwart recht gegeben hat. Paganini bedeutete den Wendepunkt der Virtuosität, wie auch Robert Schumann einmal feststellen konnte. Die Einmaligkeit seiner Kunst bleibt unbestritten und von einer Leuchtkraft, die ihre Strahlen auch noch ein Jahrhundert nach seinem Tode in geläutertem Schein ausströmen läßt.

Beethoven und Grillparzer

Von Egon v. Komorzynski, Wien.

Es ist bekannt, daß Beethoven eine Zeitlang mit Grillparzer in persönlichem Verkehr stand und daß die beiden Künstler in eingehenden Verhandlungen den von Grillparzer geschaffenen Text zu einer Oper „Melusina" besprachen, den Beethoven in Musik setzen wollte. Grillparzer hat über diesen Verkehr in seinen „Erinnerungen an Beethoven" selbst berichtet. Obwohl Grillparzer und Beethoven bie dieser Gelegenheit einander menschlich nahe kamen, ist es zu einer künstlerischen Verbindung nicht gekommen. Beethoven hat Grillparzers Text nicht komponiert, er hat ihm aber auch keinen andern Text vorgezogen; der „Fidelio" ist Beethovens einzige Oper geblieben.

Das von der zünftigen Grillparzer-Forschung oft behandelte Thema „Grillparzer und Beethoven" bekommt sofort eine andere Bedeutung und vielleicht auch mehr Reiz, wenn man es einmal umkehrt und anstatt des literarischen vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet. Daß der durch

und durch musikalische Dichter, der sich im Grund seines Wesens Beethoven ähnlich geartet fühlte und den Meister der Töne menschlich zu verstehen glaubte, dem Schicksal dafür dankbar war, daß es ihn in persönliche Verbindung mit Beethoven brachte, ist bekannt und auch begreiflich. Dagegen die Tatsache, daß Beethoven es war, der diese Verbindung wünschte und herstellte, eröffnet einen Gedankengang, der nicht alltäglich ist.

Wie bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Otto Ludwig und auch Schopenhauer ist bei Grillparzer völliges Verständnis des Wesens und der Persönlichkeit nur möglich mit Berücksichtigung der tief in seiner Seele wurzelnden musikalischen Veranlagung. Er hatte diese Begabung von seiner Mutter ererbt; entwickelt wurde sie durch seinen Klavierlehrer Johann Mederitsch, genannt Gallus — einen sonderlichen, aber genialen Künstler, dessen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche Kompositionen Schöpferkraft, geschultes Können und meisterhafte Beherrschung des Orchesters beweisen —, noch mehr aber durch Grillparzers empfindliche, verschlossene, ganz nach innen gerichtete, zum Grübeln und zur Selbstbeobachtung neigende Natur. Ein reiches und tiefes Seelenleben; innerer Stolz und äußere Schüchternheit, ja Ängstlichkeit; ein Bewußtsein des eigenen Wertes, das jede Berührung als Kränkung empfand; eine Unzufriedenheit mit allem, auch mit sich selbst, die sich wegen jeder Kleinigkeit unglücklich fühlte; ein Zwiespalt im Ich, der zu dem Geständnis führte: „Die ruhige Freude am Schaffen ist mir versagt" — für den vom Schicksal durch alles dieses zum Märtyrer Gemachten war die Musik die holde Trösterin, ja die Retterin. Von seinem Klavierspiel sagt Grillparzer in der „Selbstbiographie": „Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopf. Nach und nach erlangte ich darin eine solche Fertigkeit, daß ich stundenlang phantasieren konnte. Oft legte ich einen Kupferstich vor mir auf das Notenpult und spielte die darauf dargestellte Begebenheit, als ob es eine musikalische Komposition wäre." Ähnlich wie bei Lenau lebte in seinem Herzen eine Welt übermächtigen Gefühls, das er nach außen ängstlich zu verbergen suchte; was für Lenau die Geige, war für Grillparzer das Klavier.

Noch mehr bezeichnend sind die Worte eines Tagebuchblattes von 1822: „Hier hatte ich schon Gelegenheit, zu bemerken, daß, was mich in der Musik vorzüglich ansprach, eigentlich der T o n, der K l a n g war, der als Nervenreiz Gemüt und Phantasie aufregt; wäre es auch nur, um sie dann dem Spiel mit ihren eigenen Bildern zu überlassen. Ebenso magisch als der Ton an sich wirkte auf mich von jeher die Verbindung der Töne nach ihrem eigenen Gesetze, das ist, nicht nach der Bestimmung eines von außen hinzugekommenen, als eines Textes, der gegebenen Aufgabe des Ausdrucks dieser oder jener Empfindung oder Leidenschaft. Für mich hat die Musik als solche, bloß den Gesetzen ihrer Wesenheit und den Einflüssen einer begrifflosen Begeisterung gehorchend, immer etwas unendlich Heiliges, Überirdisches gehabt. Ich ziehe daher auch die Instrumentalmusik eigentlich jeder andern vor und würde es noch mehr tun, wenn nicht der Zauber der Menschenstimmen so sehr für gesungene Musik spräche."

Der reine Wohllaut an sich machte ihm die Musik zum Genuß, und jede Reflexion war ihm störende Einmengung; darum ist ihm Mozart „der höchste Meister", er achtet Johann Nepomuk Hummel als „den letzten unverfälschten Schüler Mozarts"; nach ihm „ist jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn" (er erkannte also nicht Mozarts Opern als musikalische Dramen) und „wäre Ballettmusik eigentlich der Triumph der Tonkunst"; die Aufführung von Rossinis Stabat mater setzt ihn in Begeisterung, Webers „Freischütz" und „Euryanthe", Berlioz und Wagner sind ihm unbegreiflich. So sehr er Beethoven als Menschen verstand und als Künstler ehrte, wollte er doch dessen absolute Bedeutung nicht anerkennen. In einem erst aus Grillparzers Nachlaß bekannt gewordenen, „Die nachteiligen Wirkungen Beethovens auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht zu schätzenden Wertes" betitelten Aufsatz wirft er diesem vor: „gewagte Zusammensetzungen, überlyrische Sprünge, häufiges Übertreten der Regeln, Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende" anstatt des Schönheitssinns.

Dieses verständnislose Vorurteil muß um so mehr verwundern, als die Musik alle Dichtungen Grillparzers belebt und beseelt. In dieser Hinsicht ist das dramatische Märchen „Der Traum, ein Leben" besonders bemerkenswert. Hier wird die Handlung durch Hörnerschall, Harfentöne, Trompetenrufe stimmungsvoll ergänzt und zuletzt, als jeder Zweifel gelöst ist, erklingt Zangas Flöte zur Harfe des Derwischs, und die sanften Klänge dauern fort, während der Vorhang sich senkt. Die wunderschönen Worte, mit denen in der „Ahnfrau" Berta den Klang der Laute, Jaromir die holden Töne des Gesangs in der Kapelle preisen; der zweite Aufzug der „Medea", Heros Worte an die Leier im dritten Aufzug von „Des Meeres und der Liebe Wellen" gehören hierher; das letztgenannte Trauerspiel ist ebenso wie „Sappho" eigentlich zur Sprache gewordene Musik. Vor allem aber lehrt uns die Novelle „Der arme Spielmann", daß der Dichter Grillparzer im Grund ein Musiker war.

Walther Nohl hat in einer aufschlußreichen Untersuchung („Die Musik" 31. Jahrgang, Heft 11) gezeigt, daß Beethoven sich immer wieder mit Opernplänen trug, daß aber keiner dieser Pläne verwirklicht wurde. Es steht fest, daß Beethoven erst 1821, nach dem ungeheueren Erfolg des „Freischütz", den festen Entschluß faßte, wieder eine Oper

zu komponieren, und daß er damals Grillparzer für den einzigen geeigneten Textdichter hielt und deshalb an diesen herantrat.
Zwei Hindernisse standen Beethoven bei der Durchführung seines Entschlusses im Wege, und beide Hindernisse lagen in Beethoven selbst: seine Abneigung gegen die Oper als Gattung und seine Menschenscheu. Die Abneigung gegen die Gattung glaubte er überwinden zu können: erstens zwangen ihn materielle Gründe und dann fiel die Erwägung ins Gewicht, daß er schon einmal, mit dem „Fidelio", eine Oper geschaffen hatte, mit der er selbst als Künstler zufrieden sein konnte. Damit war auch die Beseitigung des zweiten Hindernisses für diesen einen Ausnahmefall ermöglicht. Das Finden des richtigen Textdichters erforderte strengste Auswahl und Prüfung. Zwar war an „Dichtern" kein Mangel, doch war Beethoven nicht mit dem ersten besten gedient; es mußte einer gefunden werden, bei dem auf Verständnis und Geschick gerechnet werden konnte. Joseph Sonnleithner, der Beethoven seinerzeit das Textbuch zur „Leonore" — nach Stoff und Ausführung etwas durchaus Brauchbares — geliefert hatte, wäre als Hofbeamter in Wien leicht erreichbar gewesen, aber Beethoven vermied es, sich an ihn zu wenden. Nun war wohl Grillparzer der Neffe Sonnleithners, doch war dieses Verwandtschaftsverhältnis kaum die Ursache dafür, daß Beethoven sich für Grillparzer entschied.
Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven", 1844 aus nicht deutlich gebliebener Erinnerung geschrieben, sind weder genau noch verläßlich; dagegen sind die erhalten gebliebenen Konversationshefte Beethovens eine vollkommen verläßliche Quelle. Aus diesen ist ersichtlich, daß sich Beethoven schon vor 1821 für Grillparzer sehr interessiert hat. Beethovens Anteilnahme an dem Dichter war keine bloße Neugier, und er dachte damals auch noch nicht an ihn als Operntextverfasser. Wohl war ihm Grillparzer vom Sehen, durch Begegnungen auf der Straße und in Sommerfrischen — wie Döbling und Heiligenstadt, wo er einen Sommer im selben Haus mit Grillparzers Familie gewohnt hatte — bekannt. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß die Gründe für sein Interesse seelische waren. So groß war Beethovens Abgeschiedenheit von der ihn umgebenden Welt nicht, daß er nicht von den Theatererfolgen des jungen Dichters erfahren hätte. Ein solcher Erfolg war 1818 die „Sappho". Es ist nicht zu beweisen, aber auch nicht unmöglich, daß Beethoven dieses bald im Druck erschienene Trauerspiel gelesen hat. Angenommen, er habe es gekannt, so mußte ihm dieses Kunstwerk beweisen, daß der Dichter sein nächster Geistesverwandter war. Denn „Sappho" ist die Tragödie des Künstlers, der geistig herrscht im unendlichen Reich der Phantasie, aber nicht heimisch werden kann im gewöhnlichen Erdenleben; der nur zu leicht der Versuchung erliegt, sein Ideal in einem unwürdigen Wesen verkörpert zu glauben, was zu furchtbarer Enttäuschung führen muß und zu der vernichtenden Erkenntnis, daß die Wirklichkeit nicht heranreicht an den hohen Flug des Künstlergeistes. Und noch eines: Beethoven, der Unbeweibte, Einsame, der in seiner Leonore ein des Erringens würdiges Weib geschaffen hatte, erkannte im Dichter der „Sappho" einen andern Einsamen, dem es auch gegeben war, obwohl ein Mann, die Rätsel und Geheimnisse der weiblichen Natur zu verstehen, weibliche Idealgestalten zu erschaffen. Hier trafen wahrlich zwei einander gleiche Märtyrer der Phantasie geistig zusammen: der Musiker, dem das Weib die „unsterbliche Geliebte" bleiben mußte, und der Dichter, dem das Weib nichts anderes sein konnte als die „ewige Braut". Ob Beethoven die bisherigen Werke Grillparzers kannte oder nicht — untrüglich war die Ahnung seines Künstlerherzens, die ihn dem Gleichgearteten entgegentrieb!
Seit Anfang 1820 erscheint Grillparzers Name immer häufiger in den Konversationsheften; verschiedene Besucher beantworten Fragen Beethovens nach dessen dichterischem Schaffen, aber auch nach seinem Wesen und Charakter. In den nächsten Jahren, in deren Verlauf langsam die Missa solemnis und die neunte Sinfonie entstanden, vertiefte sich Beethovens Interesse für Grillparzers Persönlichkeit — bis endlich im Herbst 1822 sein Entschluß feststeht: eine Oper zu schaffen, wenn ihm Grillparzer den Text schreibt. Wie sehr Beethoven an letzterem gelegen war, geht daraus hervor, daß er, nachdem er den Leiter des Hoftheaters, Grafen Dietrichstein, gebeten hatte, „ob er Grillparzer bewegen könne, für ihn ein Opernbuch zu schreiben", auch den Grafen Moriz Lichnowski und seinen steten Gesellschafter Anton Schindler mit der gleichen Bitte in Anspruch nahm. Im Konversationsheft vom Winter 1822 steht von Lichnowskis Hand: „Ich bin begierig, was Grillparzer mir antworten wird"; im März 1823 schreibt Lichnowski: „In zwei Tagen erhalten Sie bestimmt Antwort. Ihr Bruder sagt, Grillparzer würde Ihnen schreiben." Im April schreibt Schindler: „Als ich vorgestern mich bei Ihnen am Glacis empfahl, begegnete mir Grillparzer, der mir dann sagte, daß er Ihnen nächstens sein jüngstes Kind überschicken werde. Er hat nämlich das Märchen ‚Melusina‘

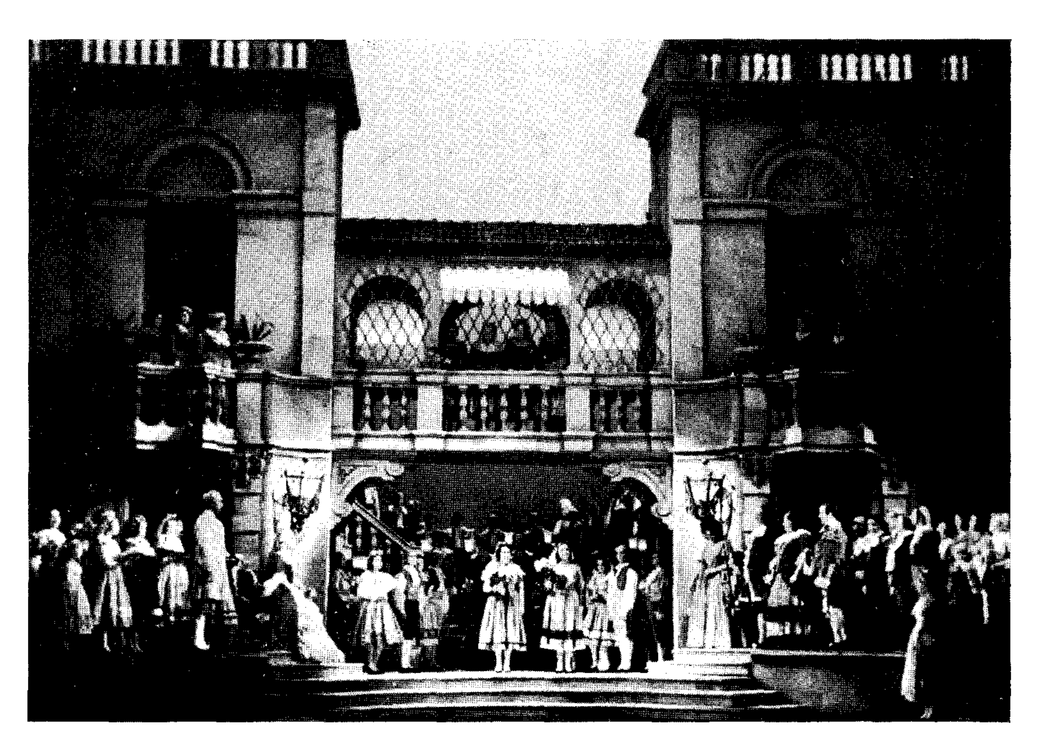
behandelt und spricht mit der größten Bescheidenheit, daß er sich alle Mühe genommen, sie Ihrem Genius anzupassen", und wieder Lichnowski: „Die Oper ist schon fertig... Es ist das Märchen Melusine... Ich gehe morgen selbst zu Grillparzer." Mit alledem nicht zufrieden, schrieb Beethoven an Grillparzer einen ausführlichen Brief, den Schindler zu diesem bringen mußte. Darauf beziehen sich folgende Mitteilungen Schindlers im April 1823: „Grillparzer war nicht zu Hause, ich hinterließ ihm schriftlich, daß ich wiederkommen und ihm das übrige mündlich mitteilen werde", und später: „Bei Grillparzer war ich früh; er ist ganz enchantiert über Ihr Schreiben. Er erzählte mir offen alle seine Schicksale, die wahrlich höchst merkwürdig sind." Im Anschluß daran folgen ausführliche Mitteilungen, die Antworten auf Fragen Beethovens sind: „Das Gedicht, wodurch er in Ungnade fiel, wird er Ihnen lesen lassen... Der Kaiser schrieb an die Polizei... er mußte sich sogar schriftlich bei der Polizei verteidigen... nun dient er schon zehn Jahre um jährliche 400 Gulden. Nun ist bei der Stelle wieder seit drei Monaten ein Avancement frei, allein man zögert wieder, und er glaubt gewiß, auf höchsten Befehl bekommt die Stelle ein anderer... er hat schon Wien verlassen wollen, allein dies fällt ihm auch wieder schwer, sich von seinen Verwandten zu trennen... wo sie nur können, chikanieren sie ihn. Nun schreibt er ein großes Trauerspiel Ottokar..."

Was er durch Schindler erfuhr, mußte Beethoven in tiefster Seele ergreifen. Wir wissen, wie der Meister fremdes Leid mitfühlen konnte. Aber es ist zu bedenken, daß er gerade damals eine Höhe des Künstlertums und des Menschentums erreicht hatte, die ihn all das häßliche und kleinliche Unrecht, das geistig Höherstehenden hienieden widerfährt, besonders hart empfinden ließ. In zwei großen Kunstwerken hatte er seine höchsten Ideale gefeiert und klanglich gestaltet: in der Messe wahrlich „der Gottheit sich mehr als andere Menschen genähert und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreitet", in der Sinfonie die edelste Auffassung der Menschheit als einer durch erhabene Gefühle zu einigenden Brüderschaft verkündet. Durchdrungen von den hohen Ideen, die seinen Geist beseelten, konnte er der alltäglichen Gemeinheit nur mit Verachtung begegnen. Wohl gefiel ihm auch der Operntext, den ihm Graf Dietrichstein im Namen Grillparzers überbrachte, — aber nicht den Verfasser des Textes wollte er kennenlernen, nein, den M e n s c h e n, zu dessen Herzens- und Geisteswelt er sich schon lange hingezogen fühlte und von dem er jetzt erfuhr, daß er gleich ihm selbst unter der Pein des Menschenlebens zu leiden hatte, der als Beamter in quälender Abhängigkeit lebte, dessen dichterischer Genius geknebelt wurde! Der Opernplan wurde zur Nebensache gegenüber der Sehnsucht nach der Vereinigung mit einem guten Menschen. Aber auch Grillparzer hatte den Wunsch nach einer Zusammenkunft, und auch ihm war der Opernplan keineswegs die Hauptsache — wir kennen seine Ansicht über dramatische Musik —, sondern er sah in ihm das Mittel, den großen Tonkünstler, als dessen Leidensgenossen er sich fühlte, kennenzulernen. Durch Lichnowski ließ er Beethoven melden, er „wünsche eine Unterredung" und sei bereit, für Beethoven noch eine zweite Oper „Drahomira" zu schreiben. Auf eine Frage Beethovens, die wahrscheinlich durch dessen Befürchtung, er könne durch die Bekanntschaft enttäuscht werden, veranlaßt wurde — sie beweist die in letzter Stunde sich regende Zaghaftigkeit vor einem neuen Bekannten —, schrieb Lichnowski: „Grillparzer ist ein sehr liebenswürdiger und herzlicher Mann."

Und nun kamen die beiden endlich persönlich zusammen. Wären wir so kurzsichtig, ihre Zusammenkünfte bloß im Hinblick auf Grillparzers „Melusina"-Text zu beurteilen, so müßten wir sagen, diese hätten zu einem Mißerfolg geführt. In gewissem Sinn ist dies vielleicht wirklich so, denn, obwohl Musiker und Dichter über Änderungen des Textes verhandelten, blieb die „Melusina" bekanntlich von Beethoven unkomponiert und auch aus der „Drahomira" wurde nichts. Beethoven, der seine grundsätzliche Abneigung gegen die Gattung der Oper nicht ernstlich überwinden konnte, vielleicht auch nicht mochte, war damals mit andern Dingen beschäftigt: er veranstaltete eine großzügige Subskription für die Partiturabschriften der Missa solemnis, hatte die neunte Sinfonie dem König von Preußen gewidmet und war überhaupt durch Beziehungen zum preußischen Hof und zu Berliner Musikkreisen voll in Anspruch genommen. Aber Grillparzers Besuche bei ihm haben einen hervorragenden menschlichen Wert. Leider enthalten die Konversationshefte nur Grillparzers Anteil am Gespräch; trotzdem lehren sie den Leser, wie innig Beethoven dem Dichter sein Herz erschloß. Grillparzer, der abgöttische Verehrer Mozarts, der Freund der italienischen und Gegner aller reflektierenden Musik, hatte nicht das Verständnis für Beethovens Musik und musikalische Bedeutung; aber er fühlte sich so lang schon zu diesem menschlich hingezogen, und jetzt, da der Musiker so teilnehmend und herzlich zu ihm sprach — da öffnete auch er sein gegen die andern siebenfach verschlossenes Herz und zog den Vorhang weg, der die Geheimnisse seines Innern verhüllte; ja, er wagte sogar, seine persönlichen Ansichten über die Tonkunst zu entwickeln — wußte er doch gar bald, daß er es nicht mit einem kleinlichen Richter zu tun hatte, nein, mit einem großherzigen Freund! Zwei sonst Einsame und Verschlossene tauten da miteinander auf, und siehe: der Musiker ist der Männlichere und tröstet den verzagenden Dichter! Der ruhe- und heimatlose Beethoven hat seine



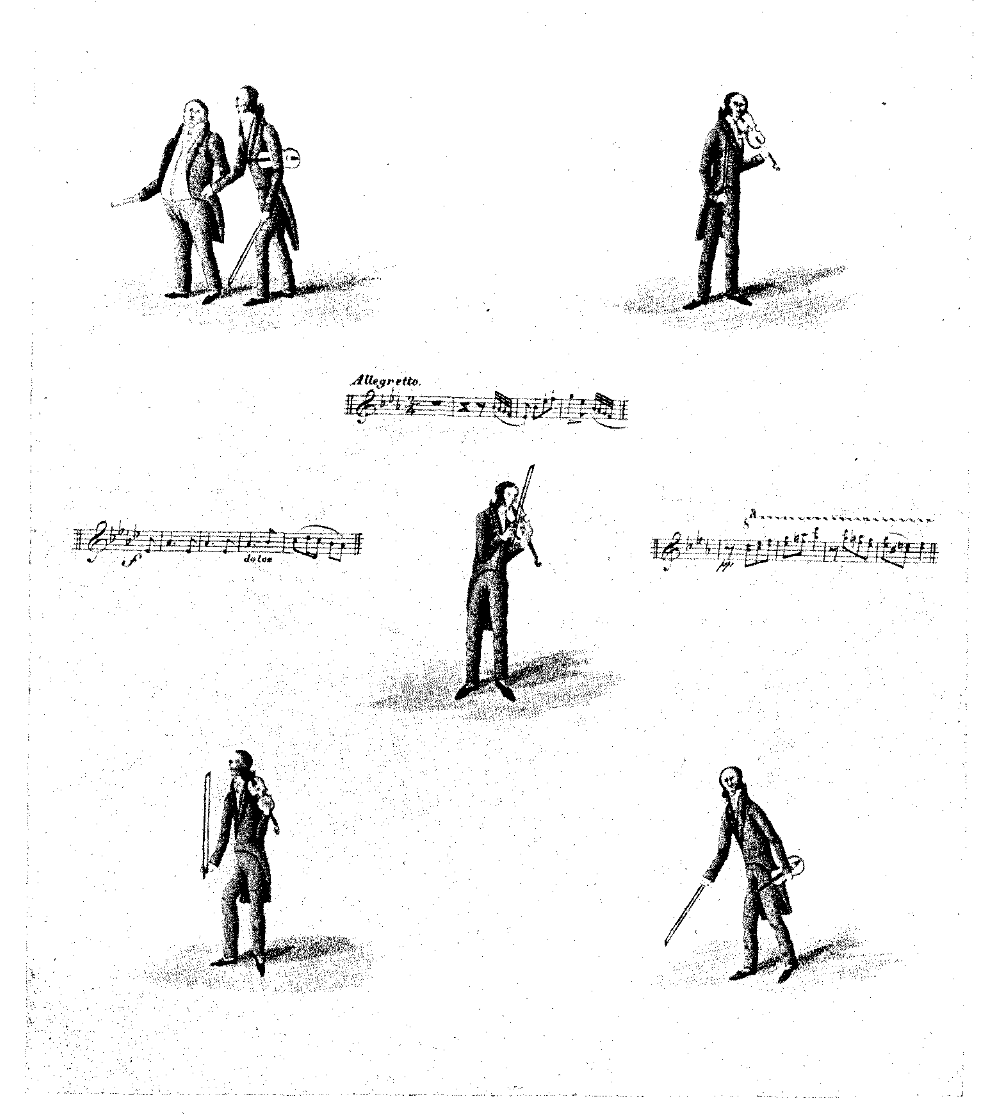
Originalradierung Nicolo Paganinis,
nach dem Leben ausgeführt von Ludwig Emil Grimm (Kassel 1830). Zu Paganinis 100. Todestag am 27. Mai



Aus der Neugestaltung von „Figaros Hochzeit“ im Münchner Nationaltheater, 3. Bild
Bühnenbild: Prof. Ludwig Sievert

Aufnahme: Holdt, München

Paganini in Weimar 1829



Die Lithographie von A. Böhme zeigt den großen Geiger in charakteristischen Stellungen
Oben links neben ihm: Johann Nepomuk Hummel

Wohnung oft gewechselt. Im Winter 1822 und Frühling 1823 wohnte er Ecke Gumpendorfer Straße und Laimgrubengasse in der damaligen Vorstadt „auf der Laimgrube", vom Mai bis August 1823 in Hetzendorf, in der Villa des Barons Pronay (das Haus, Hetzendorfer Straße 75, ist verschwunden, aber ein Teil des großen Parks noch vorhanden); den Rest des Sommers verbrachte er in Baden, den Winter 1823 auf 1824 „auf der Landstraße", Ecke Ungar- und Beatrixgasse (Ungargasse 5). In letzterem Haus erfolgte wohl jener Besuch Grillparzers, zu dem ihn Beethoven in einer plötzlichen Aufwallung durch Schindler holen ließ („Ich kleidete mich an und wir gingen auf der Stelle zu Beethoven, der damals in der Vorstadt ‚Landstraße' wohnte"). Die Hefte geben Kunde von Verhandlungen über beide Opern, besonders bei dem Besuch in Hetzendorf, der ein Tagesausflug Grillparzers war. Beethoven hatte den Dichter eingeladen und bot alles auf, um diesem den Aufenthalt in den Räumen des schloßartigen Hauses und in dem weiten Park mit seinen blühenden Kastanienbäumen, Goldregen- und Fliederbüschen — Baron Pronay hatte Beethoven den ganzen Park zu freier Benutzung überlassen — möglichst behaglich zu machen; er gab Grillparzer, wie dieser in seinen „Erinnerungen" berichtet, rührend-naive Beweise herzlicher Zuneigung, indem er mittags eigenhändig drei Flaschen Wein neben Grillparzers Teller stellte und abends darauf bestand, in dem von diesem für den ganzen Tag gemieteten Wagen die Rückfahrt zur Stadt mitzumachen; in dem Vorort Meidling angekommen, stieg er nach kurzem Abschied aus und lief lachend zurück, um den Heimweg nach Hetzendorf zu Fuß anzutreten, — er hatte heimlich, in Papier gewickelt, den Betrag des Fuhrlohns, nach dem er sich im Verlauf des Tages schlau erkundigt hatte, im Wagen liegen gelassen!

Aus dem Hetzendorfer Konversationsheft ist ersichtlich, daß der Gedankenaustausch sich nur in beschränktem Maß auf die Opernpläne bezog. Außer gutgemeinten Ratschlägen, die der an eingebildeten Übeln krankende Grillparzer dem wirklich leidenden Beethoven gibt, finden sich Bemerkungen Grillparzers von höchstem Wert, Beweise für den hohen Grad der gegenseitigen Vertraulichkeit: „Wenn Sie erst so geplagt würden wie ich! Und ich bin sogar Beamter ... muß jedem Dummkopf nachstehen! ... Und doch möchte ich nirgend anders leben... Dem Musiker kann doch die Zensur nichts anhaben. Wenn man wüßte, was Sie bei Ihrer Musik denken!... In der Oper ist die Poesie ja doch nur wegen der Musik da... Ich habe durch die Musik die Melodie der Verse gelernt... Jeder sollte sein eigenes Muster sein... Mir ist jede Mitteilung doch immer widerlich, besonders selbst vorlesen... um etwas vorlesen oder vorspielen zu können, müßte man selbst damit zu-

frieden sein... Aussicht auf Frau und Kinder... Sie werden nie heiraten?... Die Geister unter den Weibern haben keine Leiber und die Leiber keine Geister... Meiner Meinung nach gibt es zwei Gattungen der Oper, von denen die eine vom Text ausgeht, die andere von der Musik, letztere ist die italienische Oper...", worauf wieder Besprechungen über die „Melusina" folgen.

Ein späterer Besuch erfolgte auf einen (erhaltengebliebenen) Einladungsbrief Beethovens mit der Anrede „Werter Verehrter!" und den Schlußworten: „Ich umarme Sie von Herzen und ehre Sie, ganz Ihr Beethoven." Wieder verhandelte man über Änderungen im „Melusina"-Text, Grillparzer beklagt, daß die Zensur seinen „König Ottokar" verboten habe, und meint zu Beethovens Plan eines Oratoriums: „Eigentlich kann man ja Jesus Christus nicht musikalisch ausdrücken." 1824 und 1825 scheint Grillparzer, wieder seiner unüberwindlichen Schüchternheit nachgebend, Beethoven nicht besucht zu haben. Doch erkundigte sich Beethoven oft nach ihm; das beweisen Mitteilungen Schindlers wie: „Grillparzer begegnete mir gestern und beklagte sich jämmerlich über die Schikanen und Niederträchtigkeiten, die man gegen ihn ausübt... Der arme Grillparzer ist aber zu bedauern... Der ist schon hier so wie verloren, sowohl als Dichter wie als Beamter... er fühlt es selbst schon... Er war hocherfreut, als ich ihm versicherte, daß Sie die Oper schreiben werden. Er war schon vom Gegenteil überzeugt; was auch die Ursache war, daß er sich bei Ihnen nicht sehen ließ, denn er will sich deshalb Ihnen nicht aufdrängen." Hocherfreut war Beethoven, als er endlich erfuhr, daß „König Ottokars Glück und Ende" doch aufgeführt wurde (10. Februar 1825). Aber die „Melusina" komponierte Beethoven nicht. In seinen „Erinnerungen" schreibt Grillparzer: „Ich blieb übrigens meinem Vorsatze getreu, ihn auch nicht aufs leiseste daran zu erinnern, und kam, da mir auch die Unterhaltung auf schriftlichem Wege lästig war, nicht mehr in seine Nähe, bis ich in schwarzem Anzuge und eine Kerze in der Hand, hinter seinem Sarge herging." Dies ist nicht richtig; die Konversationshefte beweisen, daß er noch einmal mit Beethoven zusammen war. Im Frühling 1826 schreibt der Geiger Karl Holz, Grillparzer komme täglich um zehn Uhr abends in den „Regensburger Hof", um dort bayrisches Bier zu trinken. Das genügte für Beethoven; er überwand seine Menschenscheu und benutzte die Möglichkeit, mit dem Dichter scheinbar durch Zufall zusammenzu-

kommen. Wenige Tage nachher begab er sich mit Holz in das Bierhaus und verbrachte einen Abend mit Grillparzer. Leider ist uns nicht erhalten, was Beethoven sagte, aber wie liebreich er mit Grillparzer sprach, zeigen dessen Bemerkungen: „Die Zensur hat mich umgebracht... Man muß nach Nordamerika reisen, um seinen Ideen freien Lauf zu lassen... Werden Sie heuer nicht aufs Land gehen?... Die Welt hat ihre Unschuld verloren, und ohne Unschuld schafft und genießt man kein Kunstwerk... Ich bin trotz allem halb in Österreich verliebt... Haben Sie den Ottokar gelesen?... Ich habe das Unglück, hypochondrisch zu sein. Das erklärt viel... Meine Arbeiten machen mir keine Freude... hätte ich den tausendsten Teil Ihrer Kraft und Festigkeit!... War keine Zeit, wo die Ereignisse des Lebens Sie auf längere Zeit im Arbeiten gestört haben?... Liebesverhältnisse zum Beispiel?"

Damit bricht das halb mündlich, halb schriftlich geführte Gespräch ab. Grillparzer verließ das Bierhaus. Beethoven und Holz blieben noch und letzterer schrieb in das Heft: „Auf Grillparzer hat es gewiß großen Einfluß, daß Sie ihm heute so Mut zugesprochen haben."

Die beiden Künstler sind nicht wieder zusammengekommen. Aber aus den Heften ist zu sehen, daß Beethoven oft nach Grillparzer fragte. So erfuhr er im August 1826, daß Grillparzer nach Deutschland gereist sei. Diese Reise dauerte bis in den Oktober. Im Dezember kam Beethoven todkrank von Gneixendorf nach Wien, im März des nächsten Jahres ist er gestorben. Erst dann mag es Grillparzer nachträglich ganz klar geworden sein, wie groß und edel Beethoven für ihn gefühlt hatte. Diese Erkenntnis spricht aus den zwei Reden „Am Grabe Beethovens" und „Bei der Enthüllung des Denksteins", die beide zu den schönsten Gebilden in deutscher Sprache gehören und deren Wortlaut jeder Deutsche kennen sollte. Grillparzer erzählt, als Schindler abends zu ihm kam mit der Nachricht, daß Beethoven im Sterben liege und dessen Freunde verlangten, Grillparzer solle eine Rede verfassen, die der Burgtheaterschauspieler Anschütz am Grabe halten solle, sei er erschüttert gewesen, da er „kaum etwas von der Krankheit wußte", habe jedoch seine Gedanken zu ordnen gesucht und am nächsten Morgen mit der Niederschrift der Rede angefangen. „Ich war in die zweite Hälfte gekommen, als Schindler wieder eintrat, um das Bestellte abzuholen, denn Beethoven sei eben gestorben. Da tat es einen starken Fall in meinem Innern, die Tränen stürzten mir aus den Augen und — wie es mir auch bei sonstigen Arbeiten ging, wenn wirkliche Rührung mich übermannte — ich habe die Rede nicht in der Prägnanz vollenden können, in der sie begonnen war." Das ist richtig, aber es hat der Rede in ihrem Wert nicht geschadet. Als Anschütz sie am Abend des 29. März 1827 auf der Rampe des Währinger Friedhofs sprach, hörten die Tausende von Leidtragenden — unter ihnen Schubert — das Bekenntnis, daß Grillparzer sich mit Beethoven seelisch zusammengehörig fühlte. Denn was Grillparzer von Beethoven sagt, hätte er ebensogut von sich selbst sagen können: „Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht! Die feinsten Spitzen sind es, die am leichtesten sich abstumpfen und biegen oder brechen. Das Übermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus! Er floh die Welt, weil er in dem ganzen Bereich seines liebenden Gemüts keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen. Er entzog sich den Menschen, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts dafür empfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein zweites Ich fand!" Und in der für die Enthüllung des Grabsteins geschaffenen Rede fand Grillparzer Worte erhabenen Ernstes, aus denen wir erkennen können, wie teuer ihm der Mann geworden war, in dem er den einzigen gefunden hatte, der ihn liebevoll verstand: „Ihr, die ihr versammelt seid an dieser Stätte, tretet näher an dies Grab. Heftet eure Blicke auf den Grund, richtet alle eure Sinne gesamt auf das, was euch wissend ist von diesem Mann, und so laßt, wie die Fröste dieser späten Jahreszeit, die Schauder der Sammlung ziehen durch euer Gebein, wie ein Fieber tragt es hin in euer Haus, wie ein wohltätiges, rettendes Fieber und hegt's und bewahrt's. Selten sind sie, die Augenblicke der Begeisterung, in dieser geistesarmen Zeit. Heiliget euch! Der hier liegt, war ein Begeisterter. Nach Einem trachtend, um Eines sorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, so ging dieser Mann durch das Leben. — Nicht Gattin hat er gekannt noch Kind; kaum Freude, wenig Genuß. — Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns ist in dieser zersplitterten Zeit, so laßt es uns sammeln an seinem Grab. Darum sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Ziels!"

Aus diesen Worten spricht das volle Verständnis für Beethovens Persönlichkeit, wie sie in dessen Werken lebt, aber aus ihnen spricht auch Grillparzers Dankbarkeit dafür, daß Beethoven, obwohl selbst von Unrast und Leid verfolgt und gepeinigt, sich dem Dichter genähert und sich mit ihm geistig verbunden hatte. Aber vielleicht noch deutlicher als die zwei schwungvollen Reden drücken Grillparzers treues Empfinden die schlichten Worte aus, die er viel später (1844) niederschrieb und die noch heute den Weg zu unserm Herzen finden: „Ich habe Beethoven eigentlich geliebt."

Neue Noten

Ludwig Maurick: „Heldengang"

Dramatische Ode für Baritonsolo, Männer- und Knabenchor und großes Orchester

Ein neues, richtungweisendes Werk

Mit dem "Heldengesang" im Verlag der Universal-Edition, Wien, hat Ludwig Maurick ein Werk geschaffen, das in seiner erhabenen Ausdruckshaltung und großlinigen Anlage Gottfried Müllers „Deutschem Heldenrequiem" gleichbedeutend an die Seite zu stellen ist. Inhaltlich und zum Teil auch stilistisch erwachsen beide Werke allerdings aus unterschiedlichen Ideengängen. Im „Deutschen Heldenrequiem" sind es allgemein gehaltene Gedanken über Sinn und Bedeutung des heldischen Opfers, die in einer ausgesprochen polyphon-kontrapunktischen Klang- und Formgebung zu hoher Kraft gesteigert werden. Der „Heldengang" hingegen läßt uns in einer bildhaft deutlichen, grandiosen Vision den feierlichen Hergang einer Heldenbestattung erleben. Die Musik Mauricks gewinnt ihre Wirkungen nicht so sehr aus der Kraft gebunden-linearer Verstrebungen als aus den Spannungen melodisch-harmonischer Entwicklungen. Da das Werk in hohem Grade geeignet ist, unseren Heldenfeiern die rechte Weihe zu geben, möchte man nur wünschen, daß es der Allgemeinheit recht bald durch den Druck zugänglich gemacht würde. Aus der eigengeprägten, doch unmittelbar ansprechenden Art der Textformung wie der Tongebung spricht ein tiefer künstlerischer Ernst und ein starkes, von echter Gläubigkeit getragenes Gemeinschaftsempfinden. Wuchtende, gestraffte Melodiegänge, gemessene, herbe Marschrhythmen und motivische Entwicklungen von stärkster Bildhaftigkeit und Eindringlichkeit treten zu einem Klangbild von packender Ausdruckskraft zusammen.

Die in breiter, gespannter Melodik vorschwingende Solostimme (Bariton) zeichnet die einzelnen Stationen des „Heldenganges":

♩ = 72

„Weit dehnen sich die Felder — weiße Ne - bel - strei - fen umgleiten die Wäl - der"

„Feierlich tragen wir Tote zu Berg:
Unsere toten Helden!"

Ein in ehernen Rhythmen einsetzender Männerchor gibt die Empfindungen der Bahrenträger wieder:



„So wie sie lebten, — unbeirrt —,
Einem Wollen und Dienen ergeben,
Tragen wir unsere toten Helden
Talhinauf zu Berg!"

Dann klingen Knabenstimmen auf:

„Wir tragen die Scheite zur steilen Höhe,
Wir tragen das Feuer, das dort sie entzündet —
In uns glüht der Funke vom Geiste der Helden,
Wir sind ihres Wollens und Dienens Erbe."

Im Wechselgesang des Solisten, der Männer und Knaben erschauen wir deutlich den Weg des langen, dunklen Totenzuges, da „der Osten heller schimmert und die Sterne verblassen" und der Zug „im Rauschen und Flüstern der vielhundertjährigen Bäume" die felsige Zone des Berges erreicht. Wir verfolgen den letzten, mühevollen Aufstieg zum Gipfel und das Herrichten und Entzünden des Scheiterwerks:

„Im roten Dunst der lodernden Stämme
Steigt langsam der Sonnenball empor —
Sein roter Schein vermischt sich dem Feuer,
Das die Helden verzehrt!"

Ein brausender Heldensang ertönt. In markigen, wiederholten Zurufen wird noch einmal das Opfer der Helden gewürdigt, bis sich alle zu einem letzten, klanggewaltig dahinströmenden Hymnus vereinen:

„Sonne! Erwachendes Leben
Sprießt aus der Asche hervor.
Aus der Asche der Helden
Erblüht ein starkes Geschlecht!
Ehre unseren toten Helden —
Unseren toten Helden Ehre!"

Erich Schütze

Kammermusik

Ein ansprechendes Werk schuf Julius Klaas mit seinem Werk 36, der Sonate in B-dur für Viola und Klavier (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg). Das viersätzige Werk ist eine echte Sonate und ist zugleich dem für Klaas charakteristischen euphonischen Stil verhaftet. Es ist durchaus nicht das Zeugnis einer von manchen Neuerern so auffällig gesuchten Problematik um des Experimentierens willen; sondern die Sonatenform ist hier die altbewährte Musizierform eines natürlich empfindenden Gemüts, das in dem Streben nach schönem Klang und Klarheit des Ausdrucks die Haupttugend des Musikers erkennt. So ist die Entscheidung des Komponisten für die Viola und das Klavier auch ganz organisch und sicherlich nicht zufällig; denn die bisherigen Arbeiten Klaas' haben überwiegend den Zug ins klangcharakteristisch Intime. Das spieltechnisch sehr handlich gesetzte Werk ist eine achtunggebietende Bereicherung der Literatur für Viola und Klavier.

Paul Egert.

Neuausgaben:

In der Reihe „Perlen alter Kammermusik" bearbeitete Arnold Schering ausgewählte Sätze von Georg Friedrich Händel zur „Mirtillo-Suite" für Streichorchester, Flöte, zwei Oboen (oder Soloviolinen) und Cembalo oder Klavier (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Diese für den praktischen Gebrauch herausgegebene prächtige Musik entstammt dem Händelschen Bühnenstück „Il pastor fido", nach dessen Titelhelden die vorliegende Suite ihren Namen erhalten hat, und ist auch als pantomimisches Tanzspiel verwendbar. Doch auch ohne die programmatische Auslegung besteht die köstliche Musik in ihrer ragenden Wucht Händelscher Größe; es wäre zu wünschen, daß sich namentlich auch Laienorchester dieser Suite mit Liebe annehmen möchten. Daß die Besorgung der Bearbeitung durch Schering in den besten Händen lag, dürfte allgemein bekannt sein. — Von dem gebürtigen Altenburger und „Premier-Violinisten" am Württembergischen Hofe (1723) und Konzertmeister in baden-durlachischen Diensten Sebastian Bodinus gab Hans Fischer die Sonate in Es-dur für zwei Violinen oder Oboen und Continuo heraus (Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde), desgleichen von dem Vorgänger Haydns im Fürstlich Esterhazyschen Kapellmeisteramte Gregor Joseph Werner (1695—1766) aus dem „Musikalischen Instrumentenkalender für zwei Violinen, Violoncello und Continuo" das Heft „Dezember". Beide Werke aus der Verlagsreihe „Musikschätze der Vergangenheit" sind starke Zeugnisse der Kammermusik auf der Schwelle zum empfindsamen Zeitalter, die mit ihrer traditionsgebundenen Stilistik gerade heute aufnahmebereite Spieler finden werden. Aus der altitalienischen Kammersonate hervorgehend weisen sie echte Kammermusiktechnik auf und vermögen mit ihrer edlen Klanglichkeit das bloß historische Interesse an der Triosonate erheblich zu überschreiten. Hans Fischer erweist sich, wie schon an früheren Bearbeitungen, so auch hier wieder als ein zuverlässiger Treuhänder. —

Ein echter Beitrag guter Hausmusik ist die Serenade I von W. A. Mozart, im Original Trios für zwei Klarinetten und Fagott (K. V. Nr. 439 b), für drei Melodieinstrumente oder ein Melodieinstrument und Klavier herausgegeben von O. von Irmer und K. Marguerre (Bärenreiter-Ausgabe 1437). Das liebenswürdige, technisch ganz leicht gesetzte Werk von Mozart (aus der Zeit seines „Cosi fan tutte") ist auch als Spielmusik für ein Streich- oder Blasinstrument mit Klavier neben seiner triomäßigen Besetzung für drei Streich- oder Blasinstrumente geeignet, ja, es kann in der hier vorliegenden Ausgabe noch breitere Wirkungsmöglichkeiten als bisher finden. Mit Nachdruck sei auf diese zuverlässige und handliche Ausgabe hingewiesen.

Paul Egert.

★

Alexander Steinbrecher: „Knusperhäuschen", Musik zu Grimms Märchen für Klavier zu zwei Händen. Zeichnungen von Susi Adametz. Universal-Edition, Wien (Nr. 11151).

„Für kleine Leute" ist dies Heft komponiert und gezeichnet, sei es, daß man ihnen dies beim Märchenerzählen vorführt, sei es, daß dem Kinde auf einem ihm vertrauten Gebiet die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik mit einfachsten Mitteln anschaulich werden durch Selbstmusizieren. Die reizvolle Darbietung ist auch pädagogisch mit außerordentlichem Geschick verfaßt, indem sich zur Phantasieleistung des Kindes unmerklich eine Arbeitsleistung gesellt, die die in bescheidenen Grenzen gehaltenen Schwierigkeiten voll auszunützen sucht. Also eine recht hübsche Bereicherung des Klavierunterrichts und des häuslichen Musizierens „für kleine Leute".

Paul Egert.

Theodor Berger: Rondino giocoso für Streichorchester, op. 4. Ries & Erler, Berlin.
Theodor Berger: Rhapsodisches Duo für Violine und Violoncello mit Orchester, op. 9. Ries & Erler, Berlin.
Theodor Berger zeigt sich in seinen Werken sichtlich von der Klangwelt des Impressionismus beeinflußt. Doch weiß er das erworbene Können so zu verwerten, daß seine Kompositionen den Eindruck des Außergewöhnlichen, Eigengeformten hinterlassen. Klangprägungen von eigenartigem Reiz lassen aufhorchen. Da wird das impulsiv hervorbrechende Hauptthema des Rondino giocoso abgelöst durch ein kantabiles Ausschwingen in den gekoppelten zweiten Violinen, Bratschen und Celli, das sich in seltsamer Spiegelung mit stockenden Grundklängen in den Bratschen und Bässen und flirrenden Sechzehntelgängen in den ersten Violinen mischt. Das von mitreißendem Schwung erfüllte Rondino besitzt auch den Vorzug eines architektonisch wohl gegliederten Aufbaues. Demgegenüber zerfließen die Konturen des rhapsodischen Duos für Violine und Violoncello mit Orchester mehr in ein freies, ungebundenes Bewegungsspiel. Durch die Wiederkehr der anfänglichen Thematik wird äußerlich eine formale Abrundung des Ganzen erzielt. Aber auch dieses Stück zeichnet sich durch Formungen von charakteristischer Besonderheit aus. Schon die Gegenüberstellung und Koppelung der beiden Solostimmen führt im Verein mit der orchestralen Grundierung zu mancherlei überraschenden Klangentfaltungen. Die Freude an der Bewegung äußert sich in einem wie verschwenderisch hingeworfenen, gelösten Linien- und Figurenbeiwerk. Hier tritt wieder Bergers ausgeprägter Sinn für eine farbige und reich durchwirkte Klanggebung hervor. Auch dieses Werk atmet eine musikantische Beschwingtheit, die lebendige Wirkungen auslöst.

Erich Schütze.

Gerhard Maaß: Eine Märchenmusik (nach Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia") für kleines Orchester. Ries & Erler, Berlin.

Hier haben wir eine echte, wertvolle Märchenmusik, leicht auffaßbar, doch vornehm geprägt, stimmungsreich und sinnvoll empfunden. Die Überschriften lassen etwas vom Zuschnitt der Sätze ahnen: 1. Kleines Vorspiel; 2. Abendlied; 3. Katzentanz und Mäusetrio; 4. Zaubermusik und Gesang der Nachtigall; 5. Fröhlicher Ausklang. Aus köstlichen Einzelheiten spricht ein feiner musikalischer Humor („gackernde" Holzbläsersätzchen im „Vorspiel", „piepsende" Geigenflageoletts im „Mäusetrio"). Eine Musik, die Freude bringen will und Freude verbreiten wird. Erich Schütze.

★

Friedrich Siems und Erich Wagner: Lat de Fiedel nun Flauten gahn! Niederdeutsches Sing- und Spielbuch. Heft 1: Reime, Reigen, Lieder. Heft 2: Tänze. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt, 1939.
Eine erfolgreiche Volkstumspflege kann nur entstehen, wenn man das bodenständige Brauchtum der Heimat in den Mittelpunkt aller Arbeit stellt. Nur wenn die Wesenswerte der Überlieferungen dem Menschen wieder in Fleisch und Blut übergehen, kann Neues wachsen. Unser dörflicher Lebensraum ist in den letzten 100 Jahren immer wieder von

städtischen Einflüssen überrannt worden. Sein reiches Kulturleben wurde überdeckt, verzerrt und vergessen. Es ist die Aufgabe einer jeden Landschaft, das ihr eigene Gut in vorbildlichen Sammlungen dem gegenwärtigen Leben zu erhalten und wieder zuzuführen. Das Niederdeutsche Sing- und Spielbuch ist für den norddeutschen Raum ein guter Anfang. Aus vielen bekannten Sammlungen sind die schönsten Tänze und Lieder in zwei wohlausgestatteten Heften vereint. Es ist recht, mit Reigen und Kinderliedern zu beginnen, denn bei Kindern, die am zähesten an der Überlieferung festhalten, fällt die Liebe zur Mundart in Tanz und Spiel auf fruchtbarsten Boden. Es ist kein unmöglicher Weg, wenn Kindergarten, Schule und Jugendbund sich eins sind, den Anfang später in der Welt des Erwachsenen fortzusetzen. Hier kreist alles um die Geselligkeit, den Tanz. Ihn gilt es, mit seinem unerschöpflichen Formenreichtum und seiner urwüchsigen Fröhlichkeit in unseren Festen erneut heimisch zu machen. Das 2. Heft ist darum ganz dem Tanz gewidmet und bildet die natürliche Fortsetzung des im 1. Heft begonnenen Weges. — Ein leichter, zweistimmiger Satz, der in den mannigfachsten Besetzungen ausgeführt werden kann, fördert die Bildung einer dem ländlichen Wesen entsprechenden Tanzkapelle, bei der möglichst das Baßinstrument nicht vergessen und erst im Notfall von einer Ziehharmonika ersetzt werde. — Beide Hefte verdienen die Aufmerksamkeit der für die Volkstumsarbeit verantwortlichen Menschen.

Musik für Gitarre, herausgegeben von Karl Scheit. — Alfred Uhl: Präludium, Notturno, Trepak, Malinconia, Tanz-Edition Nr. 11 180. — Bagatelle, Aria, Marsch, Dudelsack, Capriccio. Edition Nr. 11 181. Verlag Universal-Edition A. G., Wien-Leipzig.
Alfred Uhls Kompositionen für die Gitarre sind ein erfreuliches Zeichen für einen Wiederaufstieg der deutschen Gitarre-Solomusik. Wer dieses mißverstandene oder in seiner musikalischen Ernsthaftigkeit belächelte Instrument nicht anerkennen will, wird durch die Stücke eines Besseren belehrt. Sie verraten ein gutes Wissen um die Klangmöglichkeiten des Instrumentes und trotz der unverkennbaren Schule älterer Meister ein ehrliches Ringen um einen eigenen Stil. Besonders gelungen sind das weitausgreifende „Präludium", der „Trepak", die an Thematik reiche „Bagatelle", der flüssige „Dudelsack" und das heitere „Capriccio". — Ein vortrefflicher Fingersatz von Karl Scheit erleichtert die Erarbeitung der mittelschweren Suiten.

Wilhelm Twittenhoff: Gitarrespielbuch A. Nagels Verlag, Hannover-Leipzig, 1939.
Das Gitaarespielbuch A. ist ein Ergänzungsheft zu dem Lehrwerk von Robert Treml, Die „Grundlagen des Gitarrespieles". Es kann jedoch losgelöst von jeglicher Schule als Arbeitsweg benutzt werden. Sein methodischer Aufbau ist die seit langem gesuchte und einzig richtige Lehrweise: Vom Melodiespiel, kleinräumig beginnend, dabei die Greifmöglichkeiten der linken Hand ausnützend, in stetem Wechsel der Tonarten, fortschreitend zum zweistimmigen Spiel auf der

Grundlage der Bordunquinten und Stützbässe, gelangt der Schüler zu den Meistern der Gitarremusik. Eine reichliche Heranziehung von Volkslied, Tanz und alter Lautenmusik gibt dem Ganzen die bei ähnlichen Schulen fehlende musikalische Höhe. Es wird beim Lernen wirklich musiziert. Dem kleinen Band werden viele Freunde erwachsen. Er eignet sich vorzüglich für Gruppenarbeit und baut die Gitarre gleichzeitig in den Kreis der anderen Instrumente als den alten schönen Begleiter ein.

Wilhelm Twittenhoff: Kurzer Weg zum Spiel der Altblockflöte in f'. Nagels Verlag, Hannover-Leipzig.
Blockflötenschulen schießen wie Pilze aus der Erde. Die meisten Neuerscheinungen unterscheiden sich kaum voneinander. Twittenhoffs „Kurzer Weg" überrascht durch eine eigene Anlage. Aus den Gegebenheiten der Griffinger wird der technische Aufbau und gleichzeitig improvisierend ein schönes Übungsgut entwickelt. So bleiben Lehrweise und Musikalität auf gleicher Ebene. Den Beispielen sind aus einer reichen Spielerfahrung wertvolle Hinweise und Erläuterungen aller Art beigefügt. Auf so kleinem Raume, in solcher Güte, ist noch keine Blockflötenschule geschrieben worden.

Carl Stamitz (1746—1801): Trio in G-dur. Für zwei Flöten (oder Flöte und Geige) und Violoncello. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, 1939.
Eine liebenswerte Musik, voll Innigkeit und Helle ist das Trio von Carl Stamitz. Der Zauber der Mozart-Zeit lebt in ihr und zwingt uns in seinen Bann. Die mittelschwere Musik ist eine Bereicherung unserer Hausmusik und als solche eine gute Brücke zu den leichteren Trios der Klassiker.

Walther Pudelko.

* Musikliteratur *

Formbildungen der Tanzmusik

Die jüdisch-liberalistische Musikwissenschaft hat den Begriff der „Gebrauchsmusik" erfunden. Dieser Begriff war ihr ein wohlfeiles Mittel zur Nivellierung der Kunstmusik. Unterhaltungsmusik wurde in bewußten Gegensatz zur Kunstmusik gestellt. Daß aber einmal zwischen beiden kein Gegensatz bestanden hat, wurde wohlweislich verschwiegen. Eine neue Art der Unterhaltungsmusik hatte im 19. Jahrhundert von den Salons der Assimilationsjuden ihren Ausgang genommen. Diese Salonmusik, die eine völlige Verflachung des guten Geschmackes mit sich brachte, war der traurige Ersatz für das, was man ehedem Hausmusik nannte. Es vollzog sich hier auf dem Gebiete der Musik eine ähnliche Zersetzung wie in der Unterhaltungs- und Romanliteratur. Je mehr Kunst und Literatur verjudeten, um so mehr mußte das unterliegen, was wir als echte rassebedingte Kultur bezeichnen. Es ist kein Zufall, daß letzthin die verbreitetsten Biographien über deutsche Dichter von

Juden stammten, und es ist ebenso klar, daß auch in der Musik der Jude sich breitmachte und auch da das Feld der Werk- und Lebensbeschreibung der deutschen Tondichter in seiner anmaßenden Arroganz für sich in Anspruch nahm. Es darf uns also nicht wundern, daß ein Großteil der Biographen von Johann Strauß Juden waren, angefangen von Ernst Decsey (Deutsch) über S. Loewy, Adele Strauß bis zu Richard Specht. Dieser Wiener Jude, der es fertiggebracht hat einen unserer größten deutschen Geistesheroen der Musik auf das übelste zu verunglimpfen, schrieb in seiner Johann-Strauß-Biographie: „Der Tanz steht in ähnlichem Verhältnis zur übrigen Musik, wie das Kunstgewerbe zur Bildenden Kunst; er ist gleichsam ‚angewandter' Musik: seine Töne sind nicht Selbstzweck, nicht Ausdruck froher oder innerer Erlebnisse eines Schaffenden, sondern Begleitung zu jenem rhythmischen Liebeswerben, das im Tanzen liegt und das durch Sitten und Kleidung immer wieder neu bedingt und abgeändert wird."

Hier wird ganz einfach einem Tanzkomponisten von der Qualität eines Johann Strauß, dessen Fähigkeiten selbst ein Richard Wagner und Johannes Brahms rückhaltlos anerkannte, die Schöpferkraft eines Musikers abgesprochen. Die heiter-frohe, lebensbejahende Freude an rhythmischer Körperbewegung wird zu einer sexuellen Angelegenheit abgewertet. Es vollzieht sich hier genau dasselbe wie bei dem Juden Siegmund Freud, der in seiner Psychoanalyse alles auf den Sexualtrieb zurückführte und in echt jüdischem Händlergeist noch aus der Krankheit ein Geschäft machte. Wir Nationalsozialisten sind gewiß nicht angekränkelt von verlogener Prüderie, noch weniger hängen wir Ideen an, wie sie die Religion der Entsagung und jenseitigen Trostes lehrt, aber wir haben uns den gesunden natürlichen Instinkt bewahrt. Wir sagen Ja zum Leben und seinen natürlichen Äußerungen, aber wir lehnen es ab, unsere Kunstanschauungen als „sublimierte Sexualität" zu werten oder den Sexus gar als letzte Erklärung für das Phänomen Kunst als Grundlage und Entstehungsursache anzusehen.

Der Tanz war immer und zu allen Zeiten Ausdruck gesteigerter Lebensfreude und die ihn begleitende Musik deren reiner Ausdruck.

Die Auflösung der körperlichen Bindungen der Musik nahm ihren Ausgang von der musica composita des Mittelalters, das bekanntlich auf Grund seiner dogmatisch-scholastischen Spekulationen den natürlichen, dem Menschen immanenten geraden Rhythmus leugnete und alle körpergebundene Musik als musica lasciva ächtete. Die weitere Folge war, daß die motorischen Spannungen überhaupt geleugnet wurden.

„Eine Zeitlang hat man die Wichtigkeit dieses motorischen Faktors übertrieben: als nämlich die sensualistisch-psychologische Ästhetik das Feld beherrschte; der klassische Rückschlag hat ihn aber wieder viel zu sehr in den Hintergrund gedrängt. Ohne Zweifel ist jedoch dieses motorische Erwachen des Menschen das äußere Bild eines willenhaften Hochtriebes. Die Clairons, die zur Attacke blasen, der Hohenfriedberger Marsch, unter dessen Klängen Millionen in den Tod gezogen sind, zeigen, wie sehr der heldische schmetternde Klang einen Willen zu erzeugen vermag, der sich motorisch in höchste leibliche Energiespannungen umsetzt. Hierzu gehört der Rhythmus des echt nationalen Tanzes, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet" (Alfred Rosenberg).

Um diese Energiespannung zu brechen, bekämpfte die Kirche den Tanz, der bei den Germanen eine Mittelpunktstellung einnahm, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln. Trotzdem ist es ihr nicht gelungen, ihn völlig abzudrängen. Mit unglaublicher Zähigkeit hielt das Volk an seinen Bräuchen fest. Die Volkstänze wurden umstilisiert und lieferten später das Bewegungsgut für die höfische und danach auch für die bürgerliche Gesellschaft. Man denke nur etwa an Gebilde wie das Menuett, das von allen Gesellschaftstänzen die längste Lebensdauer hatte. Entstanden aus einem bäuerlichen Tanz, wurde es zum ersten Male nach einer Musik von Lully am Hofe des Sonnenkönigs getanzt. Bach, Händel und andere nahmen es als Bestandteil in ihre Suiten auf. Haydn übernahm es in seine Sinfonien. Mit dem Untergang der höfischen Welt trat an seine Stelle der Walzer. Und wieder war es ein echter Volkstanz, der als Hopser, Dreher, Ländler, Deutscher Tanz usw. schon seit weiß wie langer Zeit in Süddeutschland lebendig gewesen war, der nun den Tanzsaal erobert. Mozart, Beethoven und Schubert haben kunstvolle Vorformen des Ländlers geschaffen. C. M. von Weber hat dann mit seiner „Aufforderung zum Tanz" den Walzer geradezu revolutioniert. Den krönenden Abschluß aber schuf Johann Strauß.

*

In der bei der akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion in Potsdam von Dr. habil. Herbert Gerigk herausgegebenen Schriftenreihe „Unsterbliche Tonkunst, Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker" ist nun eine Johann-Strauß-Biographie erschienen, die der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Wien, Prof. Dr. Erich Schenk, geschrieben hat. Sie verdient ob ihrer Haltung unsere besondere Beachtung; denn hier wird erstmalig Leben und Werk des Walzerkönigs Strauß von der hohen Warte der Musikwissenschaft gesehen. Bei der stilgeschichtlichen Darstellung und der Bloßlegung der geistigen Grundlagen kommt der Autor zu ganz neuen Erkenntnissen über die formale Struktur der schöpferischen Tanzmusik. Dadurch erhält das vorliegende Buch sein eigenes Gesicht.

Der Typus des erobernden Meisterwalzers be-

deutet das Ende einer langwährenden Entwicklung. Die ländliche Urform des Walzers umspannte meist nur zwei Perioden zu je acht Takten. Eine Erweiterung dieser Form schaffen Schubert, Lanner und Johann Strauß (Vater), indem sie durch Anfügung einer Reprise ein neues Schema schaffen. Das ursprünglich kleine Motiv des Walzers, bestehend aus einer vier- oder achttaktigen Periode, spannt jetzt unter den Händen von Johann Strauß (Sohn) seine Bögen bis zu 24, 32 und mehr Takten. Die Coda bringt als Abschluß noch einmal die Thematik aller Motive mosaikartig verknüpft. Durch Verfeinerung der technischen Faktur, durch Angleichen der musikalischen Form an die Ausdruckskraft der Romantik, wird der Tanz jetzt in die Sphäre der Kunstmusik erhoben. Hier, in der Kunstmusik, war man dazu übergegangen, Vorgänge der Natur und des Seelenlebens darzustellen. Große Möglichkeiten dazu waren allerdings in der Tanzmusik nicht gegeben, aber Einleitung und Schluß genügen zunächst, um sich auf dem Gebiet der Programm- und Ideenmusik zu betätigen. In der Musizierform des Walzers selbst gelingt Johann Strauß die „durchgeistigtste Gestaltung des Gelöst-Heiteren, der Sehnsüchte und Wonnen, die der Tanz versinnbildlicht, wie auch der Landschaft, die solchem Erlebnis Kulisse ist. Wobei stets von neuem eine einmalige, höchst persönliche Leistung entsteht im idealen Zusammenschluß aller Formteile zu letzter Ausgewogenheit, Einheit und Selbstverständlichkeit."
Diese Formteile zeigt nun Erich Schenk im einzelnen auf, wie sie entstehen und welchen Wandlungen sie innerhalb der verschiedenen Schaffensperioden unterworfen sind. Zunächst wandelt Strauß auf den Bahnen des Überkommenen, um allmählich zu einem eigenen Persönlichkeitsstil vorzustoßen. Dies wird aufgezeigt am Gesamtwerk, das neben vielen gedruckten, nachgelassenen und gemeinsamen Werken — zusammen mit Josef und Eduard Strauß — und solchen ohne Opuszahl die beachtliche Höhe von 479 erreicht. Dazu kommen noch die Bühnenwerke. Dank dieser umfassenden Kenntnis des Gesamtwerkes gelangt der Verfasser zu einer einmaligen und grundlegenden Form und Stilerkenntnis, wie sie bisher von der zünftigen Musikwissenschaft noch nie bis in die Bezirke der Unterhaltungs- und Tanzmusik vorgetrieben worden ist. Aber es ist nicht die formale Struktur allein, in der sich die unsterbliche Meisterschaft von Johann Strauß äußert, sondern auch in seiner unerschöpflichen Erfindergabe, in seiner Verfeinerung und Differenziertheit des Harmonisch-Klanglichen und in der Schöpfung seiner Melodik, die trotz aller Kunst immer gespeist bleibt von dem Urquell des Volkstanzes und eine bewußte Hinwendung zum Ländlerstil. Nach all dem Gesagten ergibt sich, daß die musikwissenschaftliche Arbeit bisher noch keine so bedeutsamen Forschungsergebnisse, die neues Licht über Leben und Wirkung von Johann Strauß werfen, gezeitigt haben, wie sie in dem vorliegenden Bande von Erich Schenk in voller Anschaulichkeit entstehen. Dieses Buch, dessen Text viele Notenbeispiele und Abbildungen illustrativ ergänzen, gibt dank seiner wissenschaftlichen Zuverlässigkeit nicht nur umfassende Belehrung, sondern wertvolle Anregungen auch für den Musiker, der die Straußschen Werke zu vermitteln hat. Das Werkverzeichnis erhöht die Verwendbarkeit des vorliegenden Buches auch für die Praxis. Besondere Anerkennung verdient die Kenntlichmachung der Juden in der Literaturangabe und im Namensregister. So wird neben der grundlegenden Forschungsarbeit des Verfassers auch seine weltanschauliche Haltung spürbar.

Rudolf Sonner.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Ein neuer Stil der Marschkomposition ist im Kommen! Erich Schumann hat ihn mit einer Reihe eigener Marschschöpfungen geschaffen, die in ihrer Haltung aus dem Geist der neuen Zeit geboren sind und die seit langer Zeit wieder einmal eine Loslösung des Militärmarsches von dem erstarrten Schema bringen. Da lockert ein schöpferischer Künstler die Blasinstrumentengruppen auf, ja, er befreit einzelne Blasinstrumente aus ihrem Schattendasein. Schumann legt nicht nur prägnante Hauptthemen zugrunde, sondern er strebt durchgehend die melodische Durchdringung aller Stimmen an. Dabei ergeben sich reizvolle Kombinationen, die selbst bei häufiger Wiederholung dem Ohre immer neue Feinheiten erschließen. Vom Musikkorps der Leibstandarte Adolf Hitler unter Leitung von Müller-John erklingen in vorbildlicher Straffheit und Präzision „Der Eiserne" und „Führergruß" (dieser Marsch ist ein Ausschnitt aus einer Konzertouvertüre („30. Januar"). Die Platte ist in ihrer Art richtungweisend.

(Electrola EG 7066)

Die Tannhäuser-Ouvertüre ist für den Dirigenten wie für das Orchester ein Prüfstein. Karl Böhm und der Sächsischen Staatskapelle ist es gelungen, das Werk in der Breite des Zeitmaßes auf die

Platte zu bannen, die man bisher nur im Konzertsaal und bei guten Orchestern ohne Schaden für die Klangwirkung hören konnte. Die Klarheit des Stimmengewebes ist unübertrefflich, was nicht zuletzt auch der hervorragenden akustischen Ausarbeitung seitens der Technik zu danken ist.

(Electrola DB 5555/56.)

Tschaikowskys 6. Sinfonie, die „Pathétique", die vor einiger Zeit von Furtwängler und den Berliner Philharmonikern herauskam, ist nun unter Leitung H. von Karajans mit dem gleichen Orchester erschienen. Ein Vergleich wird geradezu herausgefordert. Bei Furtwängler die höchste Reife, die ein nachschaffender Musiker vielleicht überhaupt erreichen kann, eine Reife, die selbst das Sichverlieren an das Kunstwerk im Affekt noch gestaltet erscheinen läßt. Dagegen wirkt Karajan noch als ein gärender Most, als eine große Begabung, von der man noch nicht sagen kann, in welcher Richtung die Entwicklung verlaufen wird. Der Aufbau der Tschaikowsky-Sinfonie ist denkbar klar, und namentlich die Ecksätze steigert Karajan zu wirklicher Größe. Wenn es sich jedoch um die slawische Melancholie Tschaikowskys handelt, dann übt Karajan eine Zurückhaltung, die wie eine Hemmung vor stärksten Gefühlsäußerungen erscheint. Daraus ergibt sich wiederum eine gewisse Starrheit im Rhythmischen, wo die Musik letzte Gelöstheit erfordert. Man erfreut sich im übrigen an der Gesamtleistung und an dem sichtbaren Bestreben, den Stil des Werkes lediglich aus der Partitur ohne irgendwelche außermusikalische Beeinflussung aufzuspüren. Die Philharmoniker spielen so, wie es ihrem Ruf entspricht. Man würde vielleicht gar nicht zu Einschränkungen gekommen sein, wenn nicht der Meisterdirigent des Reiches dasselbe Werk daneben hingestellt hätte. Aufnahmetechnisch haben wir eine Spitzenleistung vor uns.

(Grammophon LM 67499/504.)

Den Huldigungsmarsch aus „Sigurd Jorsalfar" von Grieg bringt Otto Dobrindt mit seinem Orchester auf die Platte. Das beliebte Werk erklingt in der Pracht und in der vielfältigen Abstufung, die diese glanzvolle Partitur erfordert.

(Odeon O-7920.)

Die 2. Arlesienne-Suite von Bizet erfährt durch Hans Schmidt-Isserstedt und die Berliner Philharmoniker eine namentlich klanglich außerordentliche Wiedergabe. Die Pastorale hat man mit Hilfe eines kräftigen Striches auf eine Plattenseite gebracht — bei der formalen Ausgewogenheit dieser Suitensätze ein störender Eingriff. Die Besetzung ist original, so daß die herrlichen Saxophonwirkungen erhalten blieben. Schmidt-Isserstedt dirigiert das Werk mit der Klarheit, die es erfordert, zuweilen etwas eigenwillig im Zeitmaß.

(Telefunken E 3061/62.)

Der Ausbau der guten Unterhaltungsmusik wird mit einer frischen Aufnahme der Ouvertüre zu „Alessandro Stradella" von Flotow fortgesetzt, wobei sich das Orchester des Deutschen Opernhauses unter Walter Lutze ausgezeichnet bewährt.

(Telefunken E 3060.)

Ein Querschnitt durch Webers „Freischütz" bringt die beliebtesten Melodien der Oper in bunter Folge. Das ist künstlerisch nicht gutzuheißen, aber es scheint ohne solche Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack vorläufig in der Plattenindustrie nicht zu gehen. Die Wiedergabe ist ausgezeichnet, zumal die Berliner Philharmoniker mit Schmidt-Isserstedt, der Chor des Deutschen Opernhauses, Peter Anders und Hans Hermann Nissen sowie Ilse Koegel und Carla Spletter darum bemüht sind.

(Telefunken E 1943.)

Der Geiger Albert Spalding meistert das Violinkonzert in Form einer Gesangsszene von Spohr mit großem Ton, makelloser Technik und in sauberer musikalischer Durchdringung. In den rezitativischen Partien sind seitens des Orchesters einige Freiheiten festzustellen, die das Gesamtbild jedoch nicht trüben. Es ist erfreulich, daß die Schallplatte nun wieder einen erstrangigen Geiger betont herausstellt. Das Konzert Spohrs gehört zum klassischen Bestand der Literatur, und so kommt der Aufnahme als Studienmaterial Bedeutung zu.

(Electrola DB 3831/32.)

Mit feinster Stimmkultur und viel dramatischem Ausdruck gestaltet Margarete Teschemacher die große Arie der Rezia „Ozean, du Ungeheuer" aus Webers Oberon. Das ist reife Kunst, die auf der Platte für den Musikfreund reiner Genuß und für den Studierenden Vorbild ist. Das Zusammenwirken mit dem Staatsopern-Orchester (am Pult Seidler-Winkler) ist vollendet.

(Electrola DB 5568.)

Ein weiterer Appell an ein bestimmtes Publikum: Das Lied „An der Weser" und „Der Rattenfänger", wobei die natürliche Singart des stimmbegabten Rupert Glawitsch hervorzuheben ist.

(Telefunken E 3051.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Gino Marinuzzi: „Pala de' Mozzi"

Deutsche Erstaufführung im Deutschen Opernhaus, Berlin

Der auch während des Krieges großzügig geförderte und mit stärkster Anteilnahme von seiten des deutschen Volkes durchgeführte Kulturaustausch mit anderen Nationen äußert sich am sichtbarsten und wohl auch am erfolgreichsten in der Musik. Monat für Monat sind künstlerische Veranstaltungen zu verzeichnen, deren Erfolg der Welt zum mindesten eine Ahnung von der ruhigen Kraft des deutschen Lebens geben muß, das sich künstlerisch vielgestaltiger denn je gibt. In diesen großen Zusammenhang gehört auch die deutsche Erstaufführung der Oper „Palla de' Mozzi" von Gino Marinuzzi.

Das Deutsche Opernhaus in Berlin, das seit Jahren auf dem Gebiet der Oper den Kulturaustausch zwischen Deutschland und Italien tatkräftig betreibt, hat damit der deutschen Öffentlichkeit ein aufschlußreiches und markantes Werk des zeit-

genössischen italienischen Opernschaffens zugänglich gemacht. Den Stoff, den sich Marinuzzi nach nationalen Motiven aus der italienischen Renaissance wählte, hat Giovacchino Forzano textlich gestaltet. Ein Condottiere von der Art des Giovanni de Medici, der als Anführer der „Schwarzen Scharen" Ruhm gewann, steht in der Gestalt Palla de' Mozzis im Mittelpunkt. Die Figur ist zwar nicht historisch, aber sie gibt den Autoren Gelegenheit, die Welt der Renaissance mit dem Aufeinanderprallen starker Persönlichkeiten und Leidenschaften zu zeichnen. Ein Vater- und Sohnkonflikt, allerdings nicht psychologisch vertieft, sondern mehr dekorativ aufgefaßt, gibt der Handlung das Gepräge. Signorello, der Sohn des Condottiere, aus weicherem Holz geschnitzt als sein Vater und doch einem höheren politischen Ziel dienend, nämlich der Einigung des Vaterlandes, läßt den bezwungenen Todfeind Pallas aus Liebe zu dessen Tochter entfliehen. Gegen das über den Sohn verhängte Todesurteil des Condottiere richtet sich die Empörung der Söldner. Palla de' Mozzi steht allein, aufs tiefste in seiner soldatischen Ehre gekränkt, und ersticht sich. Dem sterbenden Vater jedoch offenbart der Sohn die Motive seines Handelns und empfängt dessen Schwert, das in Zukunft nicht mehr im Bruderkrieg, sondern nur noch für ein größeres Vaterland gezogen werden soll.

Diese Handlung gibt Gelegenheit zu kriegerischen Massenszenen, zu wirkungsvollen Bildern, — so vor allem im 1. Akt, wenn Palla de' Mozzi mit seinen Kriegern in die Kirche stürzt und seine Fahnen weiht — während die Lyrik in den Duetten des 2. Aktes zwischen Signorello und Anna-Bianca breiter ausschwingt. Insgesamt ist die Oper auf starke und theaterwirksame Gegensätze gestellt, die der Komponist Marinuzzi mit ausgeprägtem Sinn für Bühnenwirksamkeit musikalisch zu verlebendigen weiß.

Am unmittelbarsten spricht die farbenfrohe, mit vorzüglicher Stilkenntnis und ausgezeichnetem

Können gearbeitete Musik dort an, wo volksliedhafte Elemente und überhaupt nationales Musikgut mehrerer Jahrhunderte mit großem Geschick in die Partitur eingebaut ist. Auch die Chorbehandlung ist ungemein wirksam. Das Orchester nimmt oft sinfonischen Charakter an, doch verleugnet Marinuzzi in der Melodie nicht die Tradition seines Landes. Lediglich in der oft klangharten Harmonik und im deklamatorischen Rezitativ meldet sich die jüngste musikalische Vergangenheit.

Der Komponist Marinuzzi hat sich mit diesem Werk als ein durchaus Eigener vorgestellt, und die Aufführung des Deutschen Opernhauses, für die der Generalintendant Wilhelm Rode alle Mittel und eine musikdramatisch zu großer Gebärde gesteigerte Regie eingesetzt hatte, tat ein übriges, um dem Werk jede nur denkbare Wirkungsmöglichkeit zu geben. Unter der authentischen Stabführung des Komponisten bewegte sich ein Sängerensemble, das im Gesanglichen und in der Kraft der Darstellung gleich ausgezeichnet war: Gotthelf Pistor (Palla de' Mozzi), Henk Noort (Signorello), Berta Stetzler (Anna-Bianca), Hanns Heinz Nissen (Montelabro), Wilhelm Lang (Bischof). Stilechte und wirklichkeitsnahe Bühnenbilder von ragender Monumentalität hatte Benno von Arent geschaffen. Unter den Mitwirkenden verdient auch der Chor (Leitung: Hermann Lüddecke) besondere Hervorhebung.

Das Werk, daß trotz des Bühneneffektes nicht geringe Ansprüche an den Hörer stellt, wurde mit großer Anteilnahme und Begeisterung aufgenommen. Der Erfolg für den Komponisten und sämtliche Mitwirkenden äußerte sich in vielen Vorhängen.

Hermann Killer.

Berliner Kunstwochen 1940

Die zeitliche Beschränkung der diesjährigen Berliner Kunstwochen auf die 14 Tage vom 22. April bis 4. Mai ermöglicht eine zusammenfassende Überschau. Daß diese Berliner Musikfestspiele im übrigen in traditioneller Weise, d. h. festlich und mit künstlerischen Höchstleistungen begangen werden konnten, das stellt der musikalischen Aktivität der Reichshauptstadt gerade während des Krieges das ehrendste Zeugnis aus. Der Erfolg hat denn auch den Erwartungen vollauf entsprochen, ja sie vielleicht sogar erheblich übertroffen, denn die Konzerte waren überwiegend ausverkauft.

Wie üblich — mit der Ausnahme des vorigen Jahres — wurden die Kunstwochen mit der Verleihung des Berliner Musikpreises durch Oberbürgermeister Dr. Lippert im Festsaal des Rathauses eingeleitet. Preisträger sind in diesem Jahre der Pianist Hans Beltz, der nicht nur als Konzertspieler, sondern auch als Pädagoge im Verband der Staatlichen Hochschule für Musik Treffliches geleistet hat, der Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, Wolfgang Schneiderhan, eine unserer glänzendsten Geigenbegabungen, und das schnell in die vorderste Reihe der Kammermusikvereinigungen aufgestiegene Brero-nel-Quartett, ein Streichquartett der jungen Generation (Vittorio Brero, Otto Schad, Rudolf Nel, Theo Schüngers). Die vom Oberbürgermeister

gegebene stolze künstlerische Zwischenbilanz nach acht Kriegsmonaten über das Berliner Musikleben, aus der als hervorstechende Leistungen nur der Aufbau des Städtischen Orchesters, die Steigerung der Schülerzahl des Konservatoriums der Reichshauptstadt, die zielstrebige Weiterentwicklung der „Stunde der Musik" und der „Konzerte junger Künstler" sowie die Leistungen der Berliner Konzertgemeinde und der Berliner Propstei genannt sein sollen, lassen nach wie vor das Musikleben der Reichshauptstadt als vorbildlich und beispielgebend erkennen.

Das Programm der Berliner Kunstwochen war auf Mozart und Bruckner abgestimmt. (1939 gab Brahms, 1938 Reger, 1937 die Romantik und 1936 Beethoven das Thema.) Eine reizvolle Paarung voller Möglichkeiten gerade wegen der künstlerischen und menschlichen Gegensätzlichkeiten der beiden ostmärkischen Meister. Durch die Veranstaltungen selbst wurde dieses Thema allerdings umgekehrt, denn Bruckner, von dem fünf Sinfonien, das Streichquintett, das d-moll-Requiem, das Te Deum, die e-moll-Messe, eine Motette und ein Orgelwerk aufgeführt wurden, dominierte durchaus, während der Salzburger Meister überwiegend mit Instrumentalkonzerten und Kammermusik zu Worte kam. Lediglich Edwin Fischer führte mit seinem Kammerorchester die Es-dur-Sinfonie auf. Nicht wenige Musikfreunde werden eine — und warum nicht alle drei? — der großen Mozart-Sinfonien des Jahres 1788 auch in einem der repräsentativen Sinfoniekonzerte in der Philharmonie erwartet haben. Der Wunsch blieb leider unerfüllt. Er sei daher erneut geäußert zugleich mit dem Wunsch nach einer verstärkten Mozart-Pflege in unseren Konzertsälen.

Die Kunstwochenkonzerte selbst sind allein schon durch die Namen der Mitwirkenden als musikalische Erlebnisse von tiefer Eindringlichkeit zu kennzeichnen. Auftakt war Beethovens Neunte, durch Hans Knappertsbusch, das Philharmonische Orchester, dem Bruno Kittelschen Chor und das Solistenquartett Esther Rethy, Elisabeth Hoengen, Rudolf Dittrich und Marjan Ruß dargeboten. Es folgten die Abende mit Bruckners 8. Sinfonie unter Eugen Jochum mit den Berliner Philharmonikern, ein Kammermusikabend des Arrau-Trios mit Mozartschen Klaviertrios und dem g-moll-Klavierquartett (K. 478), dann eine ungemein dankbare Zusammenstellung mit Mozarts „Kleiner Nachtmusik" und Bruckners Siebenter unter Knappertsbusch, Bruckners Neunte unter Furtwängler (beide Dirigenten mit den Berliner Philharmonikern), Brucknersche Kirchenmusik in der Hedwigs- und Marienkirche in der Ausführung durch Domkapellmeister Karl Forster und seinen Kathedralchor sowie durch Hans Georg Görner, den Berliner Propsteichor und bekannte Gesangssolisten, ferner ein Mozart-Bruckner-Abend des Strub-Quartetts, der bereits angedeutete Abend Edwin Fischers und seines Kammerorchesters und als Abschluß zwei Gastspiele der Sächsischen Staatskapelle unter Karl Böhm mit Bruckners 4. und 5. Sinfonie und je einem Mozartschen Klavier- und Violinkonzert, gespielt von Walter Gieseking und Georg Kulenkampff.

Bei dem Konzert des Strub-Quartetts verdient noch die erste Aufführung der Urfassung von Bruckners Streichquintett Erwähnung. Die in dynamischen Veränderungen, einer anderen Satzfolge (das Adagio bzw. Andante quasi Allegretto rückte an die zweite Stelle) und einem anderen Finalschluß bestehenden Abweichungen ergeben jedoch kein wesentlich anderes Bild des Werkes.

Das Programmheft der Kunstwochen, das als kleine Monographie über die beiden Meister mit ausführlichen Werkbesprechungen, namentlich für die nicht über ein spezielles musikalisches Fachwissen verfügenden Hörer herausgegeben wurde, hatte Hans Joachim Moser verfaßt. Man beobachtete nicht selten, wie die Konzertbesucher sich eines Kopfschüttelns nicht erwehren konnten, wenn sie diese durch einen immensen Wissens- und Bildungsballast und durch die Neigung zu bizarrer Wort- und Stilbildung erschwerten Erläuterungen lasen. Ob man wirklich dem Hörer Geigentremoli bei Bruckners 7. Sinfonie als „das Zittern heißer, reiner Luft" suggerieren soll, ist zum mindesten fraglich. Mit Tonarten- und Formschemen (.... „die Form A B A B' CB"A hat sich in freudiger Klangseligkeit vollzogen") wird der schnell überlesende Hörer ebensowenig anzufangen wissen wie mit einem Hinweis auf den „hohepriesterlichen Tonprunk etwa des Jakob Gallus-Handl!", der ihm kaum ein Begriff sein dürfte. Vollends aber wird er vor einem Rätsel stehen, wenn er liest, daß bei Mozarts Es-dur-Sinfonie die „inneren Kraftströme vor allem an dem treibenden Figürchen vor dem Ersteintritt des 2. Themas ihren Katalysator (Sperrung von uns. Die Schriftltg.) finden" oder gar folgende Fachschwelgerei: ... „im Kopfsatz folgt auf das erste Thema (das ‚naval' wie das der Eroica beginnt) nach einer kräftigen g-moll-Kadenz trugschlüssig eine kantable Es-dur-Episode, die H. Abert als ersten von zwei Seitensätzen betrachtet; da dieser Subdominantgedanke in der Reprise jedoch nicht auf die Tonika umgelagert wird, ist er wohl nur als ‚Anhang' des ersten Themas zu betrachten ... Eine Des-dur-Verschattung jenes gesanglichen Anhangs bedeutet den Beginn der Themenaufschließung, die weiter von dem ‚Eroicabogen' in Kopelung mit einer chromatischen Floskel aus dem Anhang lebt." Wir glauben nicht, daß derartige „Erläuterungen" das zweifellos sehr schwere Problem der Musikbeschreibung der Lösung näherführen. Der Hinweis darauf erscheint aber not-

wendig, da die Frage eines solchen Programmbuches durchaus nicht von untergeordneter Bedeutung ist und da bereits im vergangenen Jahre eine weit zweckentsprechendere Lösung gefunden worden war.

Die ehrenamtliche Leitung der Kunstwochen — und damit das Verdienst eines reibungslosen, festlichen Verlaufs — hatte wieder Dr. Otto Benecke.

Hermann Killer.

Das Salzburger Mozart-Museum neugestaltet

Als Zeugnis großartiger musikalischer Vergangenheit besitzt Salzburg neben den heute wie gestern in unvergänglicher Schönheit lebendigen Werken eine Fülle von Gedenkstätten, die die sichtbare Brücke von der Gegenwart in die Vergangenheit schlagen. Und unter ihnen ist das Geburtshaus von Wolfgang Amadeus Mozart in der Getreidegasse 9 in Verbindung mit dem von Dr. Otto Kunz betreuten Mozart-Museum das köstlichste Kleinod dieser erst im Großdeutschen Reich wieder zu eigener kultureller Bedeutung emporgeführten Stadt. Mit der baulichen Erneuerung des Mozart-Hauses im Vorjahre erfolgte gleichzeitig eine Neuordnung des Museums, die in ihrer übersichtlichen Anlage als vorbildlich zu preisen ist. Das äußere Gesicht des Geburtshauses konnte bei dieser großzügigen Neugestaltung nur auf den Zustand von 1830 zurückversetzt werden, da für eine frühere Zeit — die Familie Leopold Mozart bewohnte das Haus von 1755 bis 1775 — dokumentarische Belege nicht mehr vorhanden sind. Der Kern des Hauses sind die im dritten Stock gelegenen Wohnräume, die in ihrer Atmosphäre den zwar nicht anspruchsvollen, aber gesicherten bürgerlichen Verhältnissen des erzbischöflichen Vizekapellmeisters entsprechen. Das Zimmer, in dem Wolfgang Amadeus am 27. Januar 1756 geboren wurde, ist ein schlichter dunkler Raum, dessen einziges Fenster in einem Lichtschacht mündet. Seine Verwandlung zur Weihestätte bewahrt die einfache Würde des Raumes, dessen Hauptwand ein nach einem originalen Medaillon aus jener Zeit geschaffenes großes Bronzerelief und eine Inschrifttafel zeigt. Außerdem birgt der Raum fünf der besten, das heißt in der Wiedergabe naturgetreuesten und sprechendsten Bildnisse des Komponisten. Auch die Küche der Mutter Mozarts wurde mit offener Feuerstelle und Rauchhaube in den alten Stand gesetzt und mit zeitgenössischem Gerät ausgestattet. Neben den Gedenkräumen enthält das Museum in zwei Stockwerken reichhaltige Sammlungen von Bildern, Instrumenten, Notenschriften, Briefen und eine Abteilung „Mozart und das Theater". Dokumente der Mozart-Verehrung in Gestalt von Plaketten, Plastiken und Apotheosen haben ihre Kehrseite in der Anprangerung geschäftstüchtiger Erzeugnisse und geschmackloser Greuel unter dem Titel „Mozart in der Konjunktur" gefunden.

Hzg.

„Romeo und Julia" als Oper

Sutermeister-Uraufführung in Dresden

Es ist verständlich, daß sich gerade ein junger Musiker bei Opernversuchen an Shakespeare hält, denn hier findet er auch die Erfordernisse des Dramas mit Musik in idealer Weise erfüllt. Der dreißigjährige Schweizer Heinrich Sutermeister hat „Romeo und Julia" durch Zusammenstreichen auf die Grundlinien der Liebestragödie zu einem Opernbuch umgeformt, das ihm alle Möglichkeiten der musikalischen Entfaltung offen ließ. Nur an einigen Stellen hat er den Wortlaut Schlegel-Tiecks beibehalten (so in Julias Gemach: „Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern"). Trotz der Spieldauer von eindreiviertel Stunden hat der Komponist noch ausgedehnte instrumentale Zwischenspiele und als eine Auflockerung im Sinne der Commedia dell'arte vier verliebte Paare eingeschaltet, deren Bedeutung sich jedoch erst aus der Lektüre des Buches erschließt.

Von einem Opernerstling kann man kein vollkommenes Kunstwerk verlangen. Als Ganzes gesehen hat Sutermeister aber einen Wurf vollbracht, der große Hoffnungen auf ihn setzen läßt. Im Programmheft bekennt der Komponist: „Wenn ich nun noch einiges über die musikalische Fassung des Werkes aussagen soll, so kann ich es nicht, ohne zugleich Verdis zu gedenken, den ich — wäre es nicht eine Vermessenheit —, meinen liebsten Lehrer nennen möchte." Im Sinne dieses Vorbildes strebt Sutermeister nach der weitgeschwungenen melodischen Linie, die nun einmal das Lebenselement der Oper bildet. Er schreibt auch durchaus sanglich, und es spricht für seine Kunst, daß von den lyrisch-empfindsamen Szenen des zweiten Teiles die stärksten Wirkungen ausgehen. Trotzdem wird man in der natürlichen Behandlung der Singstimme noch eine weitere Entwicklung erwarten dürfen. Neben der Begabung braucht gerade der Opernkomponist vor allem Erfahrung. Wenn er Verdi weiter nacheifert, werden ihm sicher auch unwiderstehlich mitreißende Melodien von der Art gelingen, die das besondere Kennzeichen im Schaffen des italienischen Musik-

dramatikers bilden. Sutermeister glaubt in den dramatisch bewegten Teilen gelegentlich durch den Wechsel von gesungenem und gesprochenem Wort Steigerungen zu erzielen. Es bedarf seitens der Bühnenkünstler einer besonderen Schulung, um die damit beabsichtigten Wirkungen tatsächlich zu gewährleisten. Der Chor wird neben seinem Anteil an den Kampf- und Festszenen vielfach gewissermaßen instrumental verwendet, eine Art Chorus mysticus. Vokale und Summtöne ergeben zusammen mit dem Orchester Klangmischungen, die beim ersten Hören verblüffen. Die individuelle Behandlung der Instrumente läßt erkennen, daß Sutermeister hier eigene Wege zu gehen versucht. Der gesamte Umkreis des modernen Orchesters wird ausgenützt, und er paßt die Instrumentierung der jeweiligen Situation denkbar treffend an.

Die Neigung zur reinen Instrumentierung bricht in den Zwischenaktmusiken durch, die wiederum besonders prägnant die formale Sicherheit Sutermeisters zeigen, der ja bei uns im Konzertsaal kein Unbekannter ist. Obwohl die instrumentalen Zwischenspiele als retardierende Momente im dramatischen Ablauf empfunden werden können, ermöglichen sie wiederum das pausenlose Ineinander der zusammengehörenden Szenen. Der Fluß der Handlung wird infolgedessen nur einmal von einer Pause unterbrochen.

In der Dresdener Oper war man von dem festlichen Zauber umfangen, der in diesem Hause zu bedeutenden Uraufführungen gehört. Den künstlerischen Antrieb erhielt die Wiedergabe von Dr. Karl Böhm am Pult, dem übrigens der Komponist bei der endgültigen Formung des Werkes bereits manchen Fingerzeig verdankte. Böhm führte die Dresdener Staatskapelle zu neuen Spitzenleistungen, und er erfüllte das ganze Werk so mit ungeheurer Spannung, daß sich aus der Seelendramatik des Stoffes außerordentliche Bühnenwirkungen ergeben konnten. Musikalische Höhepunkte waren die Zwischenspiele und das große Ballett. Die Bühnenbilder Adolf Mahnkes wurden der gestellten Aufgabe durchaus gerecht. Max Hofmüller führte das Spiel mit routinierter Hand. In Gesang, im Spiel und als Gesamterscheinung war Maria Cebotari wie geschaffen für die Partie der Julia. Neben ihr als ausgezeichneter Romeo Julius Wittrich. Eine ungewöhnlich schöne Baßstimme fiel auf: Sven Nilsson. Der Erfolg des Abends ging weit über das normale Maß hinaus, und es erscheint doppelt bemerkenswert, daß mitten im Kriegsgeschehen in der Dresdener Oper der Erstling eines einem bemerkenswerten Ereignis werden kann. verheißungsvollen schweizerischen Tonsetzers zu

Herbert Gerigk.

Marc-André Souchays „Kampfwerk 39"

Uraufführung in Stuttgart

Eine „szenische Kantate" nennt Marc-André Souchay, der Komponist mehrerer Opern, von denen der „Alexander in Olympia" kürzlich in Köln uraufgeführt wurde, sein neuestes Werk. Entstanden unter dem Eindruck seines Erlebens als Schütze am Westwall, will es, wie der Komponist selbst es ausdrückt, „die großen Ereignisse aus der unmittelbaren Gegenwart widerspiegeln im Tun oder Leiden einer kleinen Einheit". Der Kern der Erlebnisse unserer Soldaten am Westwall ist bis heute die harte Pflicht des Wartens, des dauernden Bereitsein-Müssens. Es leuchtet ein, daß hierfür die dramatische Form kaum anwendbar war. So kam Souchay zur Form der szenischen Kantate, die etwa ein Mittelding darstellt zwischen Oper und Oratorium. Souchay läßt die dreizehn Mann einer Bunkerbesatzung sprechend und singend ihr seelisches Erlebnis vermitteln. Formal gliedert sich das Werk in dreizehn Abschnitte, vorwiegend musikalisch geschlossene Nummern, die häufig durch das gesprochene Wort miteinander verbunden, mitunter aber auch unterbrochen werden: gesungenes und gesprochenes Wort wechseln dann innerhalb einer Nummer untereinander ab.

Das Werk beginnt mit einem unsichtbaren Chor, der das Grundmotiv des Wartens, das das ganze Werk durchzieht, anschlägt. Dann schildert eine Reihe von Bildern auf dem Hintergrund einer Bunkerlandschaft das Leben und Erleben der Mannschaft. Man baut sich eine Hütte zum Schutz gegen Regen, Feldpost wird ausgeteilt, ein Lied auf die „Patentante" des Kampfwerks (dessen Deckname Brigitte ist) erklingt, immer aber kreist alles Erleben um dies Eine: das Wartenmüssen.

Die Musik sucht die realistisch-naturalistischen und die symbolisierenden Elemente des Werks (wie etwa den Gesang der unsichtbaren Frauenstimme, die vom Gedenken der Heimat kündet) nicht zu binden, indem sie etwa es unternähme, das Ganze von sich aus ins Symbolhafte zu steigern, sie beschränkt sich vielmehr auf stimmungshafte Untermalung. Sie arbeitet mit den Mitteln der jungen Generation, bedient sich der linearen Schreibweise und hält fast durchweg einen schlichten, knappen Ton fest. Sie dient, sie will nichts als die Atmosphäre, den Grundgedanken des Werks verdeutlichen.

Die Aufführung des Stuttgarter Württ. Staatstheaters verlief unter der szenischen Leitung von Generalintendant Gustav Deharde und der musikalischen Führung von GMD. Herbert Albert höchst eindrucksvoll. Von den zahlreichen Darstellern, die alle ihr Bestes gaben, seien wengistens Wilhelm Otto, Max Oßwald, Fritz Schaetzler, Horst Kreuter, Hans Blessin und Paula Kapper genannt. An dem starken Beifall, den die Auführung fand, hatten sie nicht geringen Anteil. Der anwesende Komponist konnte sich mehrmals verneigen.

Erich Hermann.

Zweifaches Künstlerjubiläum

Aus Anlaß des 50. Geburtstages und gleichzeitig des 40jährigen Künstlerjubiläums von Professor Florizel von Reuter veranstaltete das Konservatorium für Musik Klindworth-Scharwenka mit dem Orchester der Reichshauptstadt Berlin in der Singakademie ein Festkonzert, das ausschließlich Werke des Jubilars brachte.

Florizel von Reuter, der in Davenport im Staate Jova der USA. geboren wurde, hat sich nicht nur als Konzertgeiger,

sondern auch als Komponist einen Namen gemacht. Er war Schüler von Max Bendix in Chikago, von Emil Sauret in London, von Cäsar Thomson in Brüssel und zuletzt von Henri Marteau in Genf. Seinen Ruf als Violinvirtuose begründete er auf seinen Konzertreisen durch Amerika und Europa. Vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Deutschland war er Direktor des Konservatoriums in Zürich. Dann nahm er seinen Wohnsitz in der Gauhauptstadt Stettin. Jetzt ist er Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

Aus seinem kompositorischen Schaffen seien besonders hervorgehoben seine drei Opern „Hypatia", „Die Brauteiche" und „Des Zufalls kecke Gabe". Außer Orchesterwerken hat er auch Stücke für Violine und Klavier wie auch für Violine allein geschrieben. Über die Soloviolinliteratur hat er eine aufschlußreiche Arbeit verfaßt.

Im Mittelpunkt des Festkonzertes stand das einsätzige Violinkonzert in d-moll, das der Komponist in der von ihm gewollten Form selbst interpretierte. Unter der Leitung von Musikdirektor Karl Gerbert brachte das Städtische Orchester die beim Pommerschen Kompositionswettbewerb 1939 preisgekrönte Chaconne und Fuge für großes Orchester und Orgel zur Uraufführung. Den Orgelpart hatte Walter Scharwenka übernommen. Die gleichfalls uraufgeführte Sinfonie in C-dur trägt den Titel „Homo victor" und ist dem deutschen Volke gewidmet. Die vier Sätze tragen folgende Leitworte: Jugendkämpfe, Helden- und Freundesehrung, das Lied der Maschinen und Triumph der Idee. Neben seinem bekenntnishaften Charakter offenbart diese Sinfonie den Meister des Kontrapunktes und Satzes wie auch der farbigen und ausdrucksstarken Instrumentation. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, daß es sich hier um keine Programmusik handelt. Die Themen sind mit reifer Kunst gestaltet und frei von allem einengenden Akademismus verarbeitet. Sein schöpferisches Musizieren ist getragen von reizvollen rhythmischen Impulsen und dem Wissen um die Kunst unserer großen deutschen Tonsetzer. Rudolf Sonner.

Italienische Musik in Gera

Nach der stark beachteten Uraufführung von Malipieros „Julius Caesar" brachte das Reußische Theater zwei italienische Einakter zur deutschen Uraufführung. In der posthumen, 1937 in der Mailänder Scala zuerst aufgeführten Historie „Lukrezia" verbindet Respighi (das Libretto schrieb Claudio Guastalla in enger Anlehnung an den Bericht des Titus Livius I 58 f.) drei Bilder durch eine berichtende Stimme, die eine ähnliche Bedeutung gewinnt wie der antike Chor, zu einer Einheit; damit hat er die Möglichkeit, in breiten, lyrisch betonten Partien auch das, was sonst der Zwischenaktsmusik zukäme, stärker zu verdeutlichen. Die espressive Sprache Respighis weist auch in diesem Werk das charakteristische Schwanken zwischen dekorativer und wesentlicher Haltung, zwischen Impressionismus und neudeutscher Musik auf. Die stärkste Wirkung erzielt die Musik in der großen Verführungsszene und der Rachemahnung des Brutus.

Die komische Oper „Amelia geht zum Ball" des bisher in Deutschland kaum bekannten dreißigjährigen Gian Carlo Menotti greift auf die beste barocke Opera buffa zurück. Die lustige, drastisch-humorvolle Handlung — „Wenn eine Frau zum Ball gehen will, so wird sie auch gehn" trotz Liebhaber und (unbeabsichtigten) Totschlag des Gatten — ist so aufgebaut, daß trotz des wirbelnden Geschehens für kleine, zwingende Arien, Duette, Terzette Raum bleibt. Mozartische Heiterkeit und südliche Klangfreude vereinen sich zu graziösem Spiel, besonders wirksam das große Chorfinale. Das wird dem amüsanten, musizierfreudigen Werk schnell verdiente Verbreitung sichern, zumal der Erfolg weniger auf der burlesken Handlung als auf dem köstlichen Witz der solistisch (Bläser) aufgelockerten, durchsichtigen Partitur beruhte.

Intendant Rudolf Scheel gab beiden Werken in den stimmungskräftigen Bildern Helmut Nötzolds eine höchst lebendige, in ihrer Klarheit vorbildliche Spielführung. Georg C. Winkler, der seine Übertragung des Textes auf musikalische Dramatik angelegt hat, ließ all die Feinheiten der Partituren erklingen.

In einer Morgenfeier kam die „Dorfliedersuite" von Gian Luca Tocchi zur deutschen Uraufführung. Anmutige, mit Grazie und leichtem Humor gezeichnete Idyllen gibt der Respighi-Schüler in zarten Pastellfarben der elf Instrumente (vorwiegend Bläser), duftige Klänge, die in ihrer Unmittelbarkeit und heiteren Beschwingtheit das Entzücken aller Hörer auslösten. Joachim Popelka unterstreicht in seiner Übertragung geschickt das Sangliche. Das konzertierende Adagio und Allegro von Elena Barbara Giuranna für neun Instrumente, die zum erstenmal in Deutschland aufgeführt wurden, nehmen ein gut Teil ihrer Wirkung aus dem lyrisch-impressionistischen Nebeneinander der reizvoll instrumentierten Gedanken. Höhepunkt wurde das Concerto a cinque für Holzbläser und Klavier von Giorgio Federigo Ghedini, das anknüpfend an barocke Konzertpraxis in fünf prachtvoll ausgewogenen Sätzen — ein großliniges Andante mit Flöte und Fagott und ein Tokkatenelemente verwebendes Largamente stehen zwischen drei zügigen, rhythmisch und melodisch kraftvollen Allegri — durch die gebannte gedankliche Kraft überzeugt. Georg C. Winkler war auch diesen Werken mit Solisten der Reußischen Kapelle und Anne Gertrude Höch und Michael Frank ein hinreißender, musizierfreudiger Deuter.

Gustav Adolf Trumpff.

Oper

Berliner Oper

Die Staatsoper hat als Geburtstagsehrung für E. N. Reznizek die „Donna Diana" neu einstudiert. Seit 1933 ist das Werk ununterbrochen im Spielplan, und zwar in der von Dr. Kapp besorgten textlichen Neufassung. Die ungemein spritzige Aufführung erhielt durch Robert Heger am Pult bereits repräsentativen Charakter. Er bot die Musik feinnervig und mit gebändigtem Temperament. Wolf Völker sorgte als Spielleiter für viel Bewegung auf der Bühne und für ungewöhnliche Auflockerung des Spiels. Besonderen Beifall errangen die von Lizzi Maudrik gestalteten Tänze. Die Bühnenbilder von Karl Doll waren bereits bekannt. Als kapriziöse Donna Diana bezauberte wieder Maria Cebotari. Sie war Mittelpunkt der Aufführung. Peter Anders als Don Cesar nahm durch die Frische seines Tenors gefangen. Männlich kraftvoll und vielseitig spielte Willi Domgraf-Faßbaender den Perin. Beweglich und voller Tücken die Floretta von Else Tegethoff. Es war ein großer Abend für die Staatsoper und noch mehr für den anwesenden achtzigjährigen Meister. der immer wieder im Kreise seiner Helfer vor den Vorhang gerufen wurde. Herbert Gerigk.

Berlin: In der Volksoper wurde Flotows „Martha" zu einem mit dankbarster Heiterkeit aufgenommenen Erfolg dank der überaus lebendigen, von Laune und Temperament getragenen und mit mancherlei komischen Einfällen aufwartenden Regie Hans Hartlebs, der schwungvollen, die musikalischen Wirkungen sicher abmessenden Stabführung von Ernst Senff und eines frischen Gesangs- und Spielensembles. In der Titelrolle brillierte die anmutige und koloraturgewandte Rosl Schaffrian, für die gefühlvollen Kantilenen des Lyonel setzte Max Fischer seinen schlanken Tenor ein, der in den Ensembles allerdings weit kraftvoller angewandt werden müßte. Mit Humor und Stimmkraft gab Franz Stumpf den Plumkett. Margarete Krämer-Bergau war eine lebendige Nancy und Franz Sahler als kurzberockter Schottenlord eine komische Type. Auch der Chor trug das Seine zu diesem fröhlichen Opernabend bei.

Hermann Killer.

Frankfurt a. M. Wenn ein Eindruck von der Balkanreise sich entscheidend aufdrängte, so war es nach Aussage des Generalintendanten Hans Meißner der eindeutige Freundschaftswille, der aus der Begeisterung der Jugoslawen und Bulgaren entgegenschlug. Dagegen kommen auch die dort reisenden französischen und englischen Schauspieltruppen nicht auf! Das Experiment, den ganzen „Ring" darzubieten, ist sowohl in Belgrad wie auch in Sofia restlos geglückt. Ja, man mußte den Jugoslawen zusätzlich noch zugunsten der dortigen Winterhilfe unter der Schirmherrschaft der Prinzessin Olga Mozarts „Entführung aus dem Serail" und ein Sinfoniekonzert bieten, in dessen Leitung sich GMD. Konwitschny und Lovro Matacic teilten. Unzertrennlich ist durch die Gastspiele die Verbundenheit mit Bulgarien geworden, was auch in Sofia die notwendige Zugabe eines Sinfoniekonzertes mit Weber, Beethoven und Brahms bewies. Die Regierungen ehrten die Gäste durch persönliche Anwesenheit.

Einen in doppelter Hinsicht bedeutungsvollen Theaterabend erlebte die Neuaufführung von Mozarts „Idomeneo". Noch sparsamer als die früheren Bearbeiter Richard Strauß und Wolf-Ferrari ging Willy Meckbach in seiner Neufassung zu Werke. Eine neue, klangvolle Übersetzung des italienischen Textes, eine Kürzung weitschweifiger Partien und eine effektvolle Zusammenziehung der Secco-Rezitative läßt die Schönheiten der Musik und den Verlauf der Handlung mit einer Klarheit heraustreten, daß einmal dieses tragische Stück mit dem guten Ausgang hinriß, zum anderen aber auch die Art der Bearbeitung. So hat Meckbach erneut sein Stilgefühl für Mozart bestätigt.

Mit einer lang erwarteten Neuinszenierung begann die Oper nach Heimkehr aus dem Südosten ihre Arbeit mit der „Mona Lisa" von Max von Schillings. Wie immer vermochte das Werk bei aller Liebe der Wiedergabe die ihm innewohnende Zwiespältigkeit nicht zu überwinden. Der Mangel an Stellen lyrischer Versonnenheit und Melodien voller geruhsamer Innigkeit, die auch in den leidenschaftsvollen Stil der Renaissance hineingehört, wird deutlich fühlbar. Otto Winkler tat sein Bestes, Ansätze auszunutzen. Am Schluß ließ er dann die atembetäubende Kraft der Musik wirken, ohne immer die notwendige Rücksicht auf die Solisten zu nehmen. Elsa Ament gab ihre Mona Lisa mit der Ausgeglichenheit von liebender Zärtlichkeit und rachedürstendem Aufbegehren. Glanzvoll bewährte sich die Tenorbegabung Jacob Sabels als Giovanni, während Jean Stern durch seine unerschöpfliche Darstellungskunst einen glaubwürdigen Francesco verkörperte. In den Festszenen verfuhr Herbert Decker als Spielleiter auflockernd und belebend, mit bewegungsmäßiger Einfühlung in die Musik. Stilkundige, illustrationskräftige Bühnenbilder schuf Helmut Jürgens.

Gottfried Schweizer.

Halle: Die Oper erreichte mit einem „Modernen Abend" im April den Höhepunkt ihrer Spielzeit. Werner Egks dramatisches Ballett „Joan von Zarissa" und Carl Orffs Oper „Der Mond" gewährten anschaulichen Einblick in neuzeitliches Opernschaffen. Daß Egks „Joan von Zarissa" einen dämonischen Verführer von Don Juans Graden darstellt, erhöhte das Interesse an diesem ganz aus tänzerischem Rhythmus gespeistem Werke, das die Tendenz zum pantomimischem Musikdrama in sich trägt, darin nicht unähnlich Glucks Ballett „Don Juan". Die kühnen Tonalitätsdurchbrechungen und Aufsehen erregenden Bläsereffekte Egks fanden verständnisvolle Würdigung, problematischer blieben hingegen die auch hier nur im Hintergrund erklingenden charaktervollen Chöre auf mittelfranzösische Texte: was man als Zuhörer weder dem dichterischen Sinne nach noch hinsichtlich seiner musikalischen Werte zu erfassen vermag, ist bühnenunwirksam! GMD. Richard Kraus, seit langem ein beredter Anwalt der „Moderne" in Halle, sicherte Egks dramatischem Ballett eine kongeniale, begeisternde Wiedergabe. Nicht minder erschöpfend war die Choreographie des Ballettmeisters Hans Heinz Steinbach, während Bernhard Wosien (Staatsoper Berlin) die Titelrolle in hinreißender tänzerischer Gestik verkörperte, feinsinnig unterstützt von Ingeborg Niederberger (Isabeau) und Lilo May (Florence).

Carl Orffs Oper „Der Mond" führte in andere Bereiche moderner Musikanschauung. Die Verwebung schlichten Märchenstoffes mit der mittelalterlichen Vorstellung vom „kleinen Welttheater" forderte geradezu eine eigene Art künstlerischer Diktion: aus dem Wortrhythmus geborene musikalische Volkskunst. Die sparsamen Mittel, mit denen Orff seine Märchenoper demgemäß ausgestaltet, zeugen von überlegenem Kunstverstand. Das Werk fand denn auch in der Regie Dr. Siegmund Skraups und von Richard Kraus musikalisch vorbildlich betreut, dank Heinrich Niggemeiers (Erzähler) und Hansjoachim Worringens (Petrus) gesanglicher Vorzüge denkbar beste Aufnahme. Die Anwesenheit beider Komponisten gab dem „Modernen Abend" ein festliches Gepräge.

Walter Serauky.

Leipzig: Der starke Erfolg, den Peter Cornelius' Meisterwerk „Der Barbier von Bagdad" bei seiner Wiederaufnahme in den Spielplan der Leipziger Oper fand, läßt hoffen, daß dieses Juwel unter den komischen Opern auf den deutschen Bühnen endlich die Beachtung finden möge, die ihm nach seinem hohen Kunstwert zukommt. Ging auch die Inszenierung von Hans Schüler und Max Elten in mancherlei eigenwilligen und grotesken Zutaten gelegentlich über den feinkomischen Stil des Werkes hinaus, so sorgte die musikalische Leitung von Paul Schmitz dafür, daß die Kostbarkeiten und Schönheiten dieser edlen Musik im Orchester, Solonummern, Chören und den musikalisch so feinen und witzigen Ensembles bis ins letzte erschlossen wurden. Man gab das Werk unter Voranstellung der nachkomponierten D-dur-Ouvertüre in der von Max Hasse wiederhergestellten Originalgestalt und griff nur in unwesentlichen Kleinigkeiten auf die frühere Mottlsche Bearbeitung zurück. In der Titelpartie gab Friedrich Dalberg mit reifer Gestaltungskunst und seinem vollströmenden, dabei technisch virtuos behandelten Baß eine überragende Leistung, die den Erfolg entschied. Ausgezeichnetes boten auch Heinz Daum (Nurredin), Maria Lenz (Margiana), Maria Cornelius (Bostana), Hanns Fleischer (Kadi), Theodor Horand (Kalif), die im Verein mit den vorzüglichen Chören eine glanzvolle Aufführung schufen und dem Werk eine begeisterte Aufnahme sicherten.

Wilhelm Jung.

Mannheim: Als bedeutsame Erstaufführung wurde die in jüngster Zeit stärker in den Vordergrund getretene romantische Oper „Notre Dame" des vor einigen Jahren verstorbenen Wieners Franz Schmidt in den Spielplan des Nationaltheaters aufgenommen. Es ist eine Oper, die bei allen musikdramatischen Zügen wie der völligen Auflösung des Rezitativs, der Gleichordnung von Orchester und Singstimmen doch einen ganz eigenen Stil wahrt. Schmidt arbeitet nicht mit Leitmotiven, er läßt seine Musik aus der Situation erwachsen, er schafft eine malerische Zustandsmusik,

die sich naturgemäß dort am eindringlichsten zeigt, wo Stillstände in der Handlung eintreten, die aber auch an den Zuhörer, für den die gewohnten motivischen Anhaltspunkte, die das Fortschreiten der Handlung sichtbar werden lassen, fehlen, ganz besondere Anforderungen stellt. Karl Elmendorff setzte sich mit fanatischer Begeisterung für diese Musik ein, prachtvoll meisterte auch das Nationaltheaterorchester die sehr erheblichen Schwierigkeiten des Werkes. Hans Schweska als Archidiakonus schuf einen scharf umrissenen pfäffischen Bösewicht, glänzend gestaltete Wilhelm Trieloff das fürchterliche „Scheusal" Quasimodo. Erich Hallstroem als Gringoire, Käthe Dietrich als Esmeralda und Lutz-Walter Miller als Phoebus gaben unter Erich Kronens sorgsam an die Musik angelehnter Regie dem Ensemble die Geschlossenheit. Sicher galt der reiche Beifall in erster Linie den ausführenden Künstlern, aber ebenso sicher darf man auch annehmen, daß er sich dem schwer zugänglichen Werke zuwandte. — Dr. Ernst Cremer brachte als weitere Seltenheit Max von Schillings kunstvolles Musikdrama „Mona Lisa", für das sich Ly Betou, Wilhelm Trieloff, Erich Hallstroem, Heinrich Hölzlin und Erika Schmitt einsetzten. Auch diese Oper wurde für die Künstler ein schöner Erfolg, während die Kühle und das Übergewicht des Gedanklichen vor dem spontanen Musizieren, die für Schillings charakteristisch sind, eine gewisse Zurückhaltung des Publikums dem Werk gegenüber, die sich auch sehr deutlich in der Zahl der umgetauschten Vormieten äußerte, zur Folge hatten. Im übrigen konnte der im Spielplanentwurf vorgesehene Plan im wesentlichen eingehalten werden. „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo" kamen erfolgreich heraus. Die traditionelle Pflege Wagnerscher Musik setzte das Nationaltheater mit Neueinstudierungen des „Fliegenden Holländers", des „Parsifal" und des „Siegfried" fort. Die Reihe der Spielopern wurde um „Martha" bereichert. In der Operette kam Paul Lincke zum ersten Male mit seiner „Frau Luna" zu Wort.

Carl Josef Brinkmann.

Salzburg: Das Salzburger Mozarteum erneuerte den alten Brauch des „Frühlingsansingens" durch zwei Spiele, als deren Schöpfer Cesar Bresgen, einer der begabtesten und hoffnungsvollsten Köpfe der jungen Komponistengeneration, den ersten Schritt zu einem musikantischen, vom pathetischen Stil der Oper noch nicht belasteten Volksstück mit schönstem Gelingen unternahm. Im „Sommer-Winter", das auf alte Bräuche zurückgeht, marschieren die beiden Jahreszeiten zu einem munteren Wettstreit auf, an dessen Ende der Winter besiegt wird. Sieger und Besiegte vereinigen sich dann zu einem gemeinsamen Ländler. Im „Lumpengesindel", dem das Märchen von Hahn und Hühnchen, Ente und der Näh- und Stecknadel zugrundeliegt, hat Bresgen einen leichten Ton gefunden, der zwischen Kantate und Moritat die Mitte hält und von witzigen Einfällen übersprüht. So war das begeisterte Echo dieser unbeschwerten fröhlichen Stunde die rückhaltlose Bejahung eines neuen Weges, der den Komponisten wieder ein gutes Stück vorangebracht hat. Friedrich W. Herzog.

Konzert

Berliner Konzerte

Angelica von Sauer-Morales, die Schülerin ihres Mannes Emil von Sauer, zeigte sich als Beherrscherin der Technik in derselben Klarheit und perlenden Geläufigkeit, die dem Altmeister nachgerühmt werden. Bachs Goldbergvariationen sowie Stücke von Schumann und Brahms verrieten ein bemerkenswertes Gestaltungsvermögen, obwohl die Vergeistigung zugunsten eines unbekümmert zupackenden Musikantentums in den Hintergrund trat.
Claudio Arrau und Pál Kiß spielten vierhändige Werke Franz Schuberts. Der Chilene und der Ungar fanden sich in idealem Musizieren zusammen. Die Fantasie in f wurde von den beiden Künstlern in großartiger Gestaltung geboten.

Mit der großen Sonate in B bewies Arrau allein erneut seine Vielseitigkeit und bewundernswerte Einfühlung.
Der Abschluß der Furtwängler-Konzerte erfolgte mit einem Beethoven-Abend. Das Glanzstück der Berliner Philharmoniker und ihres Leiters, die 5. Sinfonie als Ausklang, die 8. als Auftakt umrahmten die Streicherfuge Werk op. 133, der Furtwängler die Cavatina aus dem Streichquartett Werk 130 voranstellte. Im Programmheft betonte Furtwängler, daß „beide Stücke ursprünglich von Beethoven im Zusammenhang miteinander gedacht waren". Die Cavatina hinterließ in der ungewohnten Kombination große Wirkung, und die Urgewalt der Fuge kam durch den Gegensatz wohl noch elementarer als sonst zum Bewußtsein. Der ganze Abend gehört zu jenen vollkommenen Eindrücken, für die jedes Wort des Lobes blaß bleiben muß.
Hanns Udo Müller dirigierte in der Volksoper mit dem ausgezeichneten Orchester des Hauses Beethovens 9. Sinfonie. In schöner Geschlossenheit wurde musiziert, und Müller erbrachte den überzeugenden Beweis dafür, daß er auch als Konzertdirigent zu ungewöhnlichen Leistungen befähigt ist. Überlegen steigerte er das Finale, bei dem zu dem Chor der Oper noch der Berliner Volkschor und der Erksche gemischte Chor hinzukamen. Die Solisten wurden vom Hause gestellt.
Der Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen führte einen repräsentativen Abend im Dienste des Winterhilfswerkes durch. Beethovens Pastoral-Sinfonie erklang unter Hermann Abendroths Leitung mit den Berliner Philharmonikern in einer ungemein beschwingten Wiedergabe. Die Aufführung war von starker Spannung erfüllt und blieb in allen Teilen durchsichtig und klar disponiert. Einen rauschenden Erfolg errang Siegfried Wagners Bärenhäuter-Ouvertüre dank des hinreißenden Spiels der Philharmoniker. Nach längerer Ruhepause hörte man Rosalind von Schirach wieder, die mit der Hallenarie und einer Szene aus S. Wagners „Sonnenflammen" gefeiert wurde. Ihre Stimme besitzt viel Schmelz, und gesangstechnisch ist die Künstlerin in der Zwischenzeit noch reifer geworden. Auch der Vortrag ist weiter vertieft.
Hans Martin Theopold hat als Pianist eine erstaunliche Entwicklung genommen. Ein Beethoven-Abend zeigte das in technischer wie in geistiger Hinsicht. Die Farbigkeit seines Anschlages ließ bei der Sonate in As (op. 26) aufhorchen. Das Spiel Theopolds ist makellos.

Herbert Gerigk.

Berlin: Nach der Aufführung der Oper „Der Ring der Mutter" von Manolis Kalomiris in der Berliner Volksoper bestätigte jetzt ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Philoktetes Oeconomides, dem Direktor des Symphonischen Orchesters des Konservatoriums Athen, die regen deutsch-griechischen Kulturbeziehungen. Es kamen ausschließlich Werke griechischer Tonsetzer zu Gehör. Überraschend war die stilistische Einheitlichkeit der Werke, die über jede persönliche Eigenart hinaus der neueren griechischen Musik bestimmte Merkmale gibt. Sie liegen vor allem in einer mit epischer Breite ausgesponnenen, überwiegend nachromantisch klangfreudigen Haltung. Daneben finden wir viel lyrisches Empfinden, etwa in den Liedern von Kalomiris, die Anna Tassopoulo mit leuchtendem Sopran sang, echte Vitalität, namentlich in dem zu gewaltigen Klangballungen gesteigerten Präludium und Fuge des 33jährigen Perpessas, und die Einbeziehung volkshafter, auch slawischer Elemente, etwa in der groß angelegten Sinfonie von Petridis. Ein Opernvorspiel von Varvogli, ein Präludium und Intermezzo von Sklavos waren namentlich in ihrer melodischen Prägung weitere charakteristische Zeugnisse des oben gekennzeichneten zeitgenössischen griechischen Schaffens, dessen sich der Dirigent

Oeconomides mit verständnisvoller und überzeugender Stabführung annahm.

Auf der gleichen Linie des internationalen Kulturaustausches lag das zusammen mit der Deutsch-Spanischen Gesellschaft veranstaltete Konzert des Philharmonischen Orchesters mit spanischer Musik aus neuerer und neuester Zeit.

Es war eine Begegnung mit der Kunst eines Landes, das vielleicht stärker als jedes andere seine rhythmische Urkraft in der Musik zum Ausdruck bringt. Hinzu kommt eine organische Verschmelzung der verschiedensten volksmusikalischen Wesenszüge mit der Kunstmusik, die im übrigen die leuchtenden Farben liebt. So kann man auch hier von Gemeinsamkeiten einer spanischen Schule reden, deren erster namhafter Vertreter Albeniz ist. Zwei Sätze aus dessen Iberia-Suite liegen auf einer ähnlichen Ebene wie die farbenfrohe Volksfest- und Prozessionsschilderung von Turina, das Intermezzo aus „Goyescas" von Granados, die meisterhaft instrumentierten Impressionen der „Nächte in Spanischen Gärten" von de Falla — Georg Kuhlmann spielte den Klavierpart mit virtuoser Einfühlung — und endlich auch die geistvolle, in dem ironisch-humorvollen Instrumentaleffekt stark Strawinsky angenäherte Sinfonietta des Deutsch-Spaniers Ernesto Halffter, der stärksten Begabung der zeitgenössischen spanischen Musik. Ein führender Madrider Dirigent, José Maria Franco stellte sich bei dieser Gelegenheit den Berlinern als feinnerviger, gestaltender Musiker mit suggestiver Zeichengebung vor. Die Philharmoniker entfalteten unter seiner Führung den ganzen Reichtum ihres Könnens.

Die beiden Konzerte mit Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten, die Fritz Zaun und sein Städtisches Orchester in der Hochschule für Musik veranstalteten, waren Beispiele einer ebenso zielbewußten wie verdienstvollen Programmgestaltung. Der erste Abend hatte seinen Höhepunkt in der 1. Sinfonie von Johann Nepomuk David, einem Werk, dem von seiten des musikalischen Handwerks, aber nicht minder vom geistigen Gehalt und der musikalischen Gestaltung her nur Gutes nachzurühmen ist. Davids polyphone Ader ist hier so glücklich mit echt sinfonischem Geist verbunden, daß sich ein bezwingender Gesamteindruck ergibt. Die Hörer waren von dem Werk aufs stärkste berührt. Ein Jugendwerk des in die vorderste Reihe der jungen Tonsetzer gerückten Fried Walter, „Marionetten und Masken" genannt, will als heiter anspruchsloses Stückchen im Sinne einer Lustspielouvertüre gewertet sein. Der in Berlin angesehene Kölner Pianist Hermann Drews nahm sich mit ausgezeichnetem Können des Soloparts in Willibald Kießlings zerflatterndem Kammerkonzert für Klavier und Orchester an, während Zaun den Orchesterwerken durch seine belebende Stabführung ein trefflicher Anwalt war.

Auch an einem Kammermusikabend der Fachschaft Komponisten kam Fried Walter zu Gehör, und zwar mit seinem cis-moll-Streichquartett, das bei aller Unausgeglichenheit durch manchen eigenwillig kühnen Zug und durch den dramatischen Schwung der Bewegungsführung fesselt. Lieder von Friedrich Welter, von Alfred Wilde kultiviert gesungen und vom Komponisten im Soldatenrock begleitet, sowie eine spröde und unzugängliche Sonate von Werner Karthaus, die Felix Erdel spielte, rundeten den Abend ab, bei dem das Schneider-Quartett sich als ausgeglichene Spielgemeinschaft erwies. Das folgende der von der Fachschaft Komponisten allmonatlich veranstalteten Konzerte mit neuen Werken war überwiegend E. N. von Reznicek gewidmet. Paul Graener, der Leiter der Fachschaft, fand im Namen der deutschen Tonschöpfer Worte herzlichster Verehrung für den 80jährigen Meister, der ein langes Leben hindurch stets Fackelträger der deutschen Kunst gewesen ist. Für sein geistvolles, vielseitiges Schaffen zeugten das klangschöne, mit stärkster Formkraft gearbeitete d-moll-Quartett und eine ungemein wirkungsvolle Liedgruppe, der sich J. M. Hauschild mit wirkungssicherem Vortrag annahm. Die Kammermusikvereinigung Georg Fuhr, die ein Oktett für Streicher und Bläser ihres als Tonsetzer in Berlin geachteten Primgeigers zur Uraufführung brachte, war die verdienstvolle Spielgemeinschaft des Abends, der dem noch in voller Schaffenskraft wirkenden Meister Reznicek begeisterte Huldigungen einbrachte.

Unter den Solisten erfreute sich Sigrid Onégin wieder des gewohnten Beifalls ihrer Gemeinde. Die Erinnerung an ihre Glanzzeit und dazu die besondere Vortragsart der Künstlerin, die ihre Darbietungen mit allerlei lustigen Zwischenbemerkungen begleitet und auch an Kußhändchen ins Publikum nicht spart, geben diesen Abenden eine besondere Note. Der gesangliche Schwerpunkt lag weniger auf Schumanns „Frauenliebe und -leben" als vielmehr auf heiteren Frühlingsliedern von Mozart bis Hugo Wolf. Hermann Reutter war der anschmiegsame Begleiter. — Sehr erfreulich war der Liederabend von Karl Oskar Dittmer, der als Sänger gleichsam eine vokale Kammerkunst pflegt und seinen geschickt behandelten Bariton mit feinem Kunstsinn und sorgsam formender Gestaltung den Werken dienstbar macht. Das Programm berücksichtigte klassische und zeitgenössische Komponisten in gleicher Weise. Sebastian Peschko gefiel als einfühlsamer Begleiter.

Auch die Lieder, und Duettabende von Gunthild Weber und Hildegard Hennecke sowie von Margarete Wetter und Alfred Wilde waren Zeugnisse geschmackvoller Gesangskunst. Der helle und geschmeidige Sopran von Gunthild Weber und Hildegard Henneckes edler, durchgebildeter Alt bewährten sich sowohl bei den Sololiedern als auch in gegenseitiger Ergänzung zum Zwiegesang. Friedrich Rolf Albes begleitete in feinfühliger Anpassung. Margarete Wetter zeigte in ihrem stimmlich ausgewogenen, mitunter dramatisch belebten Vortrag Töne von schöner Leuchtkraft, während Alfred Wilde, oft bewährt in Lied und Oratorium, in durchdachter Gestaltung mehr den feineren Reizen einer überwiegend auf Pianowirkungen gestellten Lyrik nachspürte. Hier zeichnete sich Wihelm Sonnermann als Begleiter aus.

Dagegen unterstrich in der Singakademie der soeben mit dem Musikpreis der Reichshauptstadt ausgezeichnete Hans Beltz erneut sein Können, das sich auf eine überlegene Technik, ebenso aber auf ein feines künstlerisches Empfinden und eine gestaltende musikalische Kraft gründet. Der Künstler fühlt sich innerlich der deutschen Romantik verbunden, und so war seine Schumann- und Schubert-Wiedergabe durch eine Einfühlung und sichere Erfassung des Wesentlichen gekennzeichnet, die den Hörer überzeugte und fesselte. — Auch Margot Seltmann, die zum ersten Male in den „Konzerten junger Künstler" auffiel, hat sich erfreulich weiterentwickelt. Ihr Klavierabend war die Bestätigung eines Talentes das sich in jugendlichem Schwung, rhythmischer Präzision und einer klaren Anlage und Durchführung der Werke äußert. Das Programm enthielt Mozart, Beethoven, Schumann und Chopin. — Zwei Dresdner Künstler, der Geiger Willibald Roth und der Pianist Werner Kunad gefielen durch frisches, mit lebhaften dynamischen Akzenten versehenem Spiel. Der Geiger meistert sein volltönendes Instrument überlegen und geschmeidig, der Pianist, sattelfest und feinfühlig im gemeinsamen Musizieren, legt sein Solospiel breitflächig, pastos und kraftvoll an, namentlich bei Brahms C-dur-Sonate Werk 1.

Hermann Killer.

Ein zu beachtlicher Höhe entwickeltes technisches Können bewies die Pianistin Elfriede Kolbe-Dobrowolny an klassischen und romantischen Klavierwerken. Die Klarheit in der Gestaltgebung wurde mitunter auf Kosten des beseelten Schwunges gewonnen, der besonders in Beethovens Sonate op. Nr. 2 und Schumanns Abegg-Variationen in stärkerem Maße zum Durchbruch kommen konnte.

Im 15. „Konzert junger Künstler" sang Karin Schenck Lieder von Brahms, Armin Knab und v. Westerman. Die innerlich erfühlte Wiedergabe wurde nur durch einige Unfreiheiten in der Tonbildung beeinträchtigt. Isolde Dobrowolny begleitete mit Verständnis und Takt. Mit einer durch stark abstrakte Linienführungen gekennzeichneten Sonate von Micheelsen warteten Eva Roloff (Violine)

und Helmut R o l o f f (Klavier) auf. In ihrem von echter Empfindung getragenen Spiel äußerte sich ein starker Gestaltungswille.

Der Tschaikowsky-Abend des F e h s e - Q u a r t e t t s fand großen Zuspruch. Die Quartette op. 30, op. 11 und das Sextett op. 70 (Mitwirkende: Heinz W i g a n d und Hermann R o h d e) erstanden in einer reich nuancierten, hinreißend beschwingten Wiedergabe, die den bewährten Künstlern begeisterte Anerkennung eintrug.

Die Cembalistin Sehle M i c h a l k e zeigte an Werken J. S. Bachs und alter Wiener Meister eine innige Vertrautheit mit den Klangeigentümlichkeiten ihres Instruments, die sie vor allem durch eine kluge Registrierkunst ins rechte Licht zu rücken weiß. In der Klarheit und Anmut ihrer Tongebung spiegelte sich ein liebevolles Erfassen der stilistischen Gegebenheiten.

Einmal ernstgerichtet, dann wieder dem Leichtbeflügelt-Spielerischen zugewandt, ergibt das Schaffen Claus C l a u b e r g s ein vielgestaltiges, wechselvolles Bild. Der Kompositionsabend des Fünfzigjährigen brachte wohlgeformte ansprechende Kammermusik, eingängig sangliche Lieder und impressionistisch aufgelockerte Klaviermusik. Um die Ausdeutung der Werke bemühten sich erfolgreich Margarete K r ä m e r - B e r g a u von der Volksoper Berlin, Heinrich K o s n i c k (Klavier) und das Volksoper-Streichquartett Max K r ä m e r — Karl J a r i c k — Fritz H ä n d s c h k e — Werner H a u p t.

An Stelle Pietro Scarpinis spielte im Internationalen Austauschkonzert der Singakademie Pal K i ß. Im Vortrag ungarischer Klaviermusik entwickelte er eine sprühende Beweglichkeit und bestechende Eleganz. Bei Mozarts 4. Sonate in B-dur überwog die wirkungsvoll abgetönte Zeichnung des klanglichen Aufrisses.

Im Goethe-Saal des Harnack-Hauses erspielte sich Hilde F e y l e r mit klassischer und romantischer Klaviermusik einen schönen Erfolg. Auf sorgfältige Erfassung und Behandlung aller rhythmischen und dynamischen Feinheiten bedacht, gab sie den Werken Beschwingtheit und Farbigkeit. Gerda von K n a u e r erreichte in der gefühlsinnigen Beseeltheit ihres Liedvortrages nicht ganz die künstlerische Höhe, die sie selbst anstrebt, da es ihr an der nötigen Überlegenheit im Technische fehlt. Die Vernachlässigung der Vokalklänge — besonders auffällig bei den Zeilenschlüssen — ist auf unzulängliche Atemführung zurückzuführen. Die Begleitung Maria A n d r é e T h a m m s zeichnete sich durch erlesenen Geschmack und Wärme aus.

Die jugendliche Gerda L a m m e r s überzeugte in ihrem zweiten Liederabend erneut eine dankbare Zuhörerschaft von der Tragfähigkeit ihres ansprechenden Organs In den Schumann-Liedern verriet ein stark verinnerlichter Ausdruck ausgezeichnete Schulung, andere Proben zeigten eine verheißungsvolle dramatische Begabung.

Walter N i e m a n n gab in der Reihe „Meister am Blüthner" einen Abend mit ausschließlich eigenen Werken. Man bewunderte wieder die vielen Farbmöglichkeiten des Niemannschen Stils, die er in breiter Form, namentlich in den „Wasserstücken" entfaltete. Märchenhafte Zauberstimmung und spritzige Rhythmen standen neben einprägsamen und kernigen Motiven; formal bot die erstaufgeführte „Ilsenburger Sonate" reizvolle Neuheiten. Das jugendfrische Spiel des Meisters fesselte eine aufmerksame Niemann-Gemeinde. Erich Schütze.

Die B e r l i n e r L i e d e r t a f e l hatte auch bei ihrem 2. Winterkonzert ihre begeisterungsfreudigen Stammhörer vollzählig versammelt. Die Leistungen des angesehenen Männerchores entsprachen der Überlieferung. Auch E. H. Z a n d e r, der die Nachfolge Fr. Jungs angetreten hat, pflegt eine verdienstliche Klangkultur, Vortragswirksamkeit und technische Gründlichkeit. Das Motto des Abends war: Tonsetzer in der Mark. Die Andeutung von Namen wie Kaun, Buck, Hildebrand, G. Schumann, Steineck, Mießner u. a. genügt, um den Wert des Programms zu umreißen. Neues von H. K. Langer und C. Hildebrands gefälliges, rhythmisch gelockertes „Schifferliedchen" (Uraufführung) hatten besondere Anziehungskraft. Als Solist wirkte der bewährte Cellist Armin L i e b e r m a n n. (Am Flügel E. H a n s c h e.)

Im Zeichen eines technisch ausgeglichenen und kraftvoll betonten Zusammenspiels stand der Sonatenabend von Karl W i n d e c k (Violine) und Clemens Ingenhoven (Klavier). Regers teilweise klangüberwucherte fis-moll-Schöpfung fand eine stark akzentuierte Wiedergabe. Die Tüchtigkeit der Partner konnte sich dann noch bei Mozart und Beethoven erproben.

Rose-Marie E i s e n m e n g e r gab ihrem Liederabend Abwechslung durch stimmungsmalerische und sangliche Lyrik von R. Winzer, darunter Uraufführungen, wie die spieldosenzarte „Alte Dame". Die noblen Vertonungen stellten R a u c h e i s e n als Begleiter besonders reizvolle Aufgaben. Die Mezzostimme der Konzertgeberin eignet sich am meisten für vorsichtigen dynamischen Einsatz.

Die neuen Werke, die Fritz Z a u n in seinem 2. Sonderkonzert mit dem S t ä d t i s c h e n O r c h e s t e r virtuos herausbrachte, stellten den aufnahmewilligen Hörern keine großen Probleme, soweit sie im Spiel mit Farben und Stimmungen aufgingen. Dies gilt für G. v. Westermanns klangopiatische Serenade op. 7 und Alfred Gohlkes deutsch-impressionistische Orchesterstücke, die gewählte Instrumentation zeigten. Härter und moderner hörte sich die fesselnde Sinfonietta op. 28 von Kurt Rasch an, die kontrapunktische Stilstrebungen mit tänzerischer Vitalität zu vereinen sucht. Die „Spitzweg-Bilder" von Erich Anders gingen ihr voraus.

Zeitgenössische Chorlyrik von Wert hörte man in der Singakademie von F a v r e - C h o r, der L a m y - S i n g g e m e i n s c h a f t und der B e r l i n e r S i n g e g e m e i n s c h a f t. Mörike-Vertonungen von Distler in ihrer reinen, klaren Haltung und keusche Eichendorff-Poesie von Armin Knab überzeugten besonders. Aufführungstechnisch gab der Abend ein eindringliches Leistungsbild. Arno S c h e l l e n b e r g sang mit hoher liedkünstlerischer Kultur Köstlichkeiten von C. Bresgen. Am Flügel begleitete intim Gustav B e c k.

Mary Ann K u l l m e r s Violinabend erwies mit Sonaten von Pfitzner, Reger und Strauß hohes Streben. Die junge Amerikanerin pflegt ein ausdrucksverhaltenes, zartliniges Spiel von ausgesprochen fraulichem Reiz, das gegenüber der künstlerisch meisterhaften Klavieristik R a u c h e i s e n s nicht die Führung beanspruchte. Ihre flüssige Technik schien gegen früher vervollkommnet.

Das pianistische Können Günter P l a g g e s erweckte schon wiederholt Sympathien. Kraft, Durchsichtigkeit und Formgebändigtheit waren die Vorzüge seiner Wiedergabe von Bachs a-moll-Präludium und Fuge, der als Kontrast die weich strömende, innerliche Auslegung des Chorals aus der Kantate 147 in einer Übertragung von W. Kempff folgte. Die geistige Auseinandersetzung mit Beethovens As-dur-Sonate op. 110 war eine schöne Begabungsprobe.

Durch eine Geigenkantilene von sinnlichem Zauber und gelockerte Bogeneleganz nahm im 9. Austauschkonzert der Singakademie der Ungar Alexander V é g h sein Publikum gefangen. Dem virtuosen Spitzenkönnen entspricht eine vornehme Musikalität, die sich in Nardinis D-dur-Sonate stilsicher bestätigte. Der schlackenlose Reiz des Striches vermählte sich vollendet mit der feingetönten Begleitung von Pál K i ß, der ja hier als Spieler von blendender Kultur schon anerkannt ist.

Gertrud G a r k e hatte sich im 18. Konzert Junger Künstler mit Schumanns leidenschaftsdrängender g-moll-Klaviersonate technisch und gestalterisch ein wohl noch zu hohes Ziel gesetzt. Stücken von Mozart und Beethoven gewann sie dagegen liebenswürdige lyrische Züge ab. Der große Ton und der gefühlsgesteigerte Ausdruck blieben ihrem fleißigen Spiel versagt. Der hochbegabte Cellist Henk W e l l i n g fiel durch die flüssige, virtuos gesicherte und tonlich vollblütige Darstellung eines Boccherini-Konzerts auf. Zuverlässig, doch oft sehr kernig, sein Begleiter Edgar W e i n k a u f.

Ursula Haffenrichter, eine darstellerisch begabte Altistin, veranstaltete mit dem exquisiten Flötisten Prof. Gustav Scheck und dem vortrefflichen Pianisten Friedrich Quest einen Kammermusikvormittag mit altklassischen und zeitgenössischen Werken. Der Wiedergabe von Telemann und Bach ermangelte es im Vokalpart an Tonreiz und -klarheit, dafür fesselte die Auslegung gedankenlyrischer Blumenlieder von Hermann Heiß. Eindrucksvolle Leistungen erzielten die Instrumentalisten mit einer kostbaren Bach-Schöpfung in Es-dur und mit einer von Problematik noch nicht freien, doch um Neues ringenden Sonate von Dietrich Erdmann.

Wolfgang Sachse.

Altenburg: E. Bodart, der sich in eigenen und fremden Werken als ein musikbesessen nachgestalterischer, formbeherrschender und inspirationsstarker Orchesterleiter auswies, belebte das Altenburger Musikleben in glücklichster Weise auch durch eine Heranziehung auswärtiger Dirigenten. So erschien hier am Pult — außer Dr. H. Drewes-Berlin, der am Geburtstag des Führers „Die Meistersinger von Nürnberg" dirigierte — auch Dr. R. Merten, der innerhalb einer von ihm selbst aufgebauten Morgenfeier unter dem Zeichen der „Romantik" Werke von Schubert, Liszt und Schumann darbot. Ferner kam K. Elmendorff, der vor allem mit Beethovens Siebenter wahre Stürme von Beifall entfesselte. Und endlich leitete E. N. von Reznicek anläßlich der Vollendung seines 80. Lebensjahres ein Konzert mit eigenen Werken (Lustspiel-Ouvertüre, Sinfonie in B-dur und Tanzsinfonie), nach dessen begeisterndem Verlauf der liebenswerte Mensch und bedeutende Tondichter für lange Zeit im Brennpunkt stürmischster Ovationen stand. An Solisten erlebte man außer Prof. Drews-Köln noch den hiesigen Konzertmeister Prof. H. Schachtebeck (Dvorak) und den 1. Hornisten unserer Staatskapelle, Kammermusiker R. Zeidler, der R. Strauß' Hornkonzert in künstlerisch ausgereifter Weise nachbelebte

Rudolf Hartmann.

Heidelberg: Entgegen allen Hoffnungen konnte GMD. Overhoff, der im Sommer erkrankt war, auch in der zweiten Winterhälfte die Städt. Sinfoniekonzerte nicht leiten, sondern mußte sie GMD. Karl Friderich vom Saar-Pfalz-Orchester (Ludwigshafen) überlassen. Klar und beherrschend baute er die Sinfonien auf: Mozarts C-dur K.-V. 425, Tschaikowskys 5., Beethovens 8., und war den Solisten ein schmiegsamer Begleiter; Konzertmeister Adolf Berg meisterte das Brahms-Konzert besonders von seinen lyrischen Zwischenspielen her in klangschöner Wiedergabe, ohne den kontrastierenden Kraftthemen etwas von seinem zart-geschmeidigen Bogenstrich zu opfern; auch Otto Lemser holte sich lebhaften Beifall mit dem Flötenkonzertstück von Karl Reinecke, während Irmgard Weiß mit Mozarts Klavierkonzert K.-V. 491 die bei Frieda Kwast-Hodapp erlangte Meisterschaft beglückend nachweisen konnte. Als mutige Tat darf gewertet werden, daß Friderich Hugo Wolfs Ouvertüre zu „Penthesilea" ins Programm hineinnahm, obwohl die gute, dramatisch bewegte Aufführung noch nicht breitere Kreise zu erfassen vermochte.
Die Chorkonzerte des Bach-Vereins fanden ihre Krönung mit Bachs Matthäus-Passion, der Prof. Dr. Poppen Sorgfalt und Liebe zuwandte. Die Solisten wie der Bach-Vereinschor und das Städt. Orchester gaben in dem auch akustisch günstigen Raum der Peterskirche ihr Bestes. Doch hinterließ auch das vorangegangene Konzert mit Brahms' „Nänie", Regers „Einsiedler" (dem Heidelberger Bach-Verein und seinem Gründer Ph. Wolfrum gewidmet!) und G. Müllers „Deutschem Heldenrequiem" tiefen Eindruck. Wolfgang Fortners Heidelberger Kammerorchester musizierte recht frisch mit den Prof. Stroß, Heber und Härtl Bach- und Mozart-Konzerte und -Serenaden, unter denen auch Michael Haydns G-dur-Sinfonie ehrenvoll bestehen konnte. Von den Solistenkonzerten seien beide Klavierabende hervorgehoben: der verheißungsvoll aufstrebende Wolfgang Schmidt-Weiß (München), ein geborener Karlsruher, zeigte ähnlich kraftvolle Ausdeutung der Romantik wie Prof. Otto Voß, der für die Kriegszeit von Berlin nach Heidelberg zurückkehrte. Beide, einst Schüler und Meister, fanden lebhaften Beifall und fanden sich zu vielen weiteren Gaben bereit. Der Kompositionsabend Theodor Hausmann wurde durch ausgezeichnete Gesangsbeiträge Thilde Hoffmanns wertvoll, ohne das bereits bekannte Entwicklungsbild des Heidelberger Komponisten (im Kielwasser Brahms') in neue Beleuchtung zu rücken.

Friedrich Baser.

Innsbruck: Die Betonung des landschaftlichen Elements in den Konzertprogrammen kann zu aufschlußreichen Feststellungen über die Bodenständigkeit musikalischen Schaffens führen. Musikdirektor Fritz Weidlich ließ in einem Sinfoniekonzert der Konzertgemeinde der Stadt Innsbruck gleich sieben lebende Tiroler Komponisten zu Wort kommen und gab damit ein aufschlußreiches Hörbild des zeitgenössischen Musikschaffens. Karl Senns Orchesterstück „1809" op. 101, ein Totentanz nach Bildern von Albert Egger-Lienz, zeigt in dem plastischen Ausdruck thematischen Schreitens, in der Festigkeit der Form und in der lebendigen Farbe des Instrumentalen eine bildkräftige Übertragung des Augenerlebnisses in die Welt des Klanges. Programmatischer Charakter ist auch der Orchesterdichtung „November 1918" von „Josef Eduard Ploner zugedacht, aber seine Aussage dringt nicht über einen eng begrenzten persönlichen Bezirk hinaus. Emil Berlandas „Variationen über ein Thema von Mozart" op. 40 verraten in der sauber durchgearbeiteten Polyphonie und Kontrapunktik das Vorbild Max Regers, ohne dabei irgendwie unselbständig zu erscheinen. Eine „Heitere Spielmusik für Orchester" op. 95 von Albert Kanetscheider zeigt Ansätze musikantischer Gelöstheit, während Peter Marinis Vorspiel zu „Laurins Klage" sich in nachwagnerischer Spätromantik gar klangfreudig spiegelt. Für Lieder von Hermann Spieß und Albert Riester setzte sich mit gepflegten vokalen Mitteln Ilse von Echer ein. Fritz Weidlichs Orchesterführung sicherte den Komponisten eine ausgefeilte werkdienende Deutung, die mit Recht ein dankbares Echo fand.

Hinrich Schlüter.

Zeitgeschichte

Zum 60. Geburtstag von Karl Bleyle

Am 7. Mai wird Karl Bleyle, der in Feldkirch (Vorarlberg) geboren, 60 Jahre alt. Bleyle studierte am Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart und ging dann nach München, wo er noch mehrere Jahre den Unterricht Ludwig Thuilles genoß. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Graz und Weimar, wo er am Nationaltheater tätig war, nahm er seinen dauernden Aufenthalt in Stuttgart. Bleyle hat sich als Komponist auf fast allen Gebieten der Musik erfolgreich betätigt. Durch seine Nietzsche-Vertonungen „An den Mistral" und das Zarathustra-Chorwerk „Lernt lachen" wurde er schon in jungen Jahren bekannt. Von seinen Orchesterwerken sind besonders die Ouvertüre zu Goethes „Reineke Fuchs", die symphonische Dichtung „Flagellantenzug" und die „Siegesouvertüre" zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig zu nennen. Über viele Bühnen ging die heitere Oper „Der Hochzeiter". Neben zahlreichen Liedern, Kla-

vier- und Kammermusikwerken war es besonders das Konzert für Violine und Orchester, das Bleyles Namen bekannt machte. Der neuesten Schaffensperiode des Künstlers gehören das Violoncellokonzert und das große Chorwerk „Lied des Lebens" an, das im Rahmen einer von der württembergischen Landesleitung der Reichsmusikkammer veranstalteten Kundgebung „Schwäbisches Kulturschaffen der Gegenwart" zur Uraufführung kam, die mit großem Beifall aufgenommen wurde.

Oswald Kühn.

Siegfried Borries, der 1. Konzertmeister der Berliner Philharmoniker und Träger des Nationalen Musikpreises 1939, spielte kürzlich in der Bukarester Philharmonie unter GMD. Professor George Georgesco mit außerordentlichem Erfolg das Brahms-Konzert. Dem ausverkauften Sinfoniekonzert wohnten auch Vertreter des Königshauses, der rumänische Kultusminister, sämtliche bekannten Musiker Bukarests sowie der deutsche Gesandte bei.

Ein neues Cellokonzert von Cesar Bresgen wurde in Köln unter Leitung von GMD. Hans Rosbaud mit Rudolf Metzmacher als Solist uraufgeführt; es erntete spontanen Beifall.

Julius Weismanns komische Oper „Die pfiffige Magd", die bisher — in der zweiten Spielzeit nach ihrer Uraufführung — bereits von 23 Bühnen gespielt wurde, erzielte nun auch im Stadttheater in Koblenz sowie im Nationaltheater in Weimar große Erfolge.

Die anläßlich der Uraufführung an der Staatsoper in Dresden mit sensationellem Beifall aufgenommene Oper „Romeo und Julia" von Heinrich Sutermeister wird noch in der laufenden Spielzeit an mehreren Bühnen, zunächst in Stuttgart, in Freiburg i. Br. und Zürich anläßlich der schweizerischen Festspiele zur Erstaufführung gelangen.

Hermann Stephani hat das seinerzeit von ihm geschaffene neue Textbuch zu Händels Oratorium „Judas Makkabäus" nochmals umgearbeitet und dem Werk den Titel „Der Feldherr" gegeben. In dieser Form wird das Oratorium zunächst unter Leitung von Fritz Stein in Berlin und unter Voell in Halle aufgeführt; weitere Aufführungen folgen in Graz, Marburg, Kiel, Kassel, Rheydt und Krefeld.

Karl Ueter hatte in Frankfurt mit seiner 1. Sinfonie unter Leitung von Franz Konwitschny bei Publikum und Presse einen großen Erfolg. Franz Konwitschny bringt demnächst auch Ueters 2. Sinfonie in Frankfurt zur Aufführung.

Die Bulgarische Philharmonie in Sofia bringt in einem Sinfoniekonzert unter Leitung von Generalmusikdirektor Orthmann Graeners „Turmwächterlied" zur Erstaufführung.

Landesmusikschule Schleswig-Holstein. An Stelle des Pianisten Jürgen Uhde, der einem Ruf an das Musische Gymnasium in Frankfurt a. M. gefolgt ist, hat Sava Savoff eine Klavierklasse an der Landesmusikschule Schleswig-Holstein zu Lübeck übernommen.

Der Lettische Rundfunk hat Trapps „4. Sinfonie" und S. W. Müllers „Böhmische Musik" für Aufführungen unter Leitung von Prof. Janis Medins angesetzt.

Der Straube-Schüler Gerd Armbrust ist zum Stadtorganisten und Stadtkantor in Merseburg ernannt worden. Der junge Armbrust, der erst im noch nicht vollendeten 19. Lebensjahr steht, ist in nachweisbar 7. Generation fortlaufend Organist; er ist ein Sohn des städt. Musikdirektors Walter Armbrust in Eisenach, ein Enkel von Carl Armbrust und ein Urenkel der Organisten Georg Armbrust und Immanuel Faißt in Stuttgart.

Der 65. Geburtstag Josef Pembaurs ist für seine Freunde Veranlassung gewesen, die Glückwünsche in einer Schrift von 72 Seiten Umfang zusammenzufassen. Die Herausgeber sind Otto A. Graef und Karl Ude (Tukan-Verlag, München). Der Titel lautet „Josef Pembaur, Ein Bekenntnis seiner Freunde". Der Geburtstag selbst wird eigenartigerweise in dem Buch nicht verraten.

Der Städtische Musikverein in Soest hat ein neues Chorwerk „Soester Bauernkantate" des Dortmunder Komponisten Hubert Eckartz zur Uraufführung anläßlich seines 80jährigen Bestehens angenommen. Der Städtische Musikdirektor Dr. Ludwig Kraus bringt die Aufführung im Mai.

Das Danziger Staatstheater-Streichquartett, unter Führung von Konzertmeister Berthold Lassedane, brachte in einem Kammerkonzert zwei neue, im Jahre 1939 entstandene Streichquartette, — Nr. 3 und 4 — von Werner Schramm zur erfolgreichen Uraufführung.

Die Frankfurter Konzert- und Oratoriensängerin Sophie Höpfel wurde zur Übernahme einer Gesangsklasse an das Städtische Konservatorium nach Osnabrück verpflichtet.

Ein neues Werk des Düsseldorfer Komponisten Werner Karthaus, eine Sinfonie in c-moll, gelangt im Oktober durch Musikdirektor Albert Bittner in einem Essener Vormietkonzert zur Uraufführung. Eine zweite Aufführung dieser Sinfonie wird im kommenden Winter unter Musikdirektor Markgraf in Remscheid stattfinden.

Karl List, der erste Dirigent des Deutschlandsenders, leitete soeben ein Konzert der Sudetendeutschen Philharmonie in Prag mit sensationellem Erfolg. Die Presse erkennt in ihm den Dirigenten von makelloser Technik der Stabführung und prachtvollem Klangsinn.

Dr. Karl Böhm war jetzt in Wien anläßlich seines Konzertes mit den Wiener Philharmonikern Gegenstand ungeheuerer Publikumsehrungen. Er wurde auf Grund des großen Erfolges eingeladen, im nächsten Jahr zwei Konzerte der Wiener Philharmoniker zu dirigieren.

Nach den großen Erfolgen von Sigfrid Walther Müllers „Böhmischer Musik" in Berlin, Leipzig und Weimar, wurde dieses Werk nunmehr auch für eine Aufführung anläßlich des diesjährigen Schlesischen Musikfestes in Görlitz unter Leitung von Kapellmeister Schartner angesetzt.

Das Akademische Konzert in Jena veranstaltete am 5. und 6. Mai Musiktage der Romantik mit Werken von Schubert (Lieder, B-dur-Trio, Streichquartett d-moll), Schumann (Lieder, Klavierquintett Es-dur, Chorwerk „Paradies und Peri") und Brahms (Klaviertrio C-dur, Liebesliederwalzer und „Fest- und Gedenksprüche" für achtstimmigen Chor). Es wirkten mit: Strub-Quartett, Vokalquartett (Horn-Stoll, Pitzinger, Melchert und Gümmer), Jenaer Sinfonie-Orchester, Landeskapelle Rudolstadt. Leitung: Prof. Rudolf Volkmann.

Die Italienreise des Peter-Quartetts verlief so außerordentlich erfolgreich, daß schon mehrere Verpflichtungen für die nächste Saison für Italien vorliegen.

Zur Gewinnung guter zeitgenössischer Kammermusik wirft der Tonkünstlerverein zu Dresden aus der Theo-Bauer-Stiftung Ende 1940 erstmalig einen Preis von 600 RM. aus. Die Einsendung der Kompositionen muß unter Kennwort bis 1. November 1940 an den Leiter der Musikabteilung der Städtischen Bücherei, Herrn Dr. Virneisel, Dresden A 1, Theaterstraße 13, mit dem Zusatz „Theo-Bauer-Preis" erfolgen. Herr Dr. Virneisel erteilt auch alle näheren Auskünfte.

Enrico Mainardi, der berühmte italienische Cellist und Professor an Sta. Cecilia in Rom, veranstaltet auch in diesem Jahre in den Monaten August und September einen Meisterkurs an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer hat für den Sommer 1940 (Mai bis September) wieder Meisterkurse in Berlin-Potsdam und in Salzburg angekündigt. Die Lehrer sind u. a. Clemens Krauß, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Elly Ney, Wilhelm Kempff, Eduard Erdmann, Georg Kulenkampff, Vasa Prihoda, Ludwig Hartmann, Ludwig Sievert, Günther Ramin.

Franz Lehár wurde am 30. April 70 Jahre alt. Es bedurfte dieses Anlasses nicht, um sein Lebenswerk erneut in Erinnerung zu bringen, denn es steht im Mittelpunkt jeder Operettenbühne. Die leichte Muse besitzt in ihm einen Meister, der nicht mit den Maßstäben der hohen Kunst gemessen werden darf, wenn man seiner Stellung in der Musik unserer Zeit gerecht werden will. Seine Operetten behaupten ihrer musikalischen Eigenart wegen ihren Platz auch trotz des Umstandes, daß sie überwiegend auf Texte jüdischer Librettisten geschrieben sind.

Die Bayreuther Festspiele werden in diesem Sommer in vollem Umfang durchgeführt werden und am 7. Juli 1940 beginnen. Zur Aufführung gelangen zweimal der „Ring des Nibelungen" und viermal „Der fliegende Holländer". Sämtliche Vorstellungen sind als geschlossene Veranstaltung von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" übernommen worden. Die Bayreuther Festspiele spielen in diesem Jahr für Verwundete, Frontsoldaten, Frontarbeiter, Rüstungsarbeiter und Rüstungsarbeiterinnen. Die Aufführungen sind ein Teil des Dankes des Führers und des Volkes an seine Soldaten und Arbeiter.

Georg L. Jochum vom Stadttheater in Plauen ist als GMD. des Gaues Oberdonau und der Stadt Linz berufen worden.

Max Trapp hat soeben die Komposition einer „Sonate für Violine und Klavier", op. 37, beendet, die demnächst bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheinen wird.

K. Leonhardt-Bamberg brachte Höllers „Cembalokonzert" mit dem dortigen Sinfonieorchester zur erfolgreichen Aufführung. Auch in Zürich wird das Werk im Mai erklingen.

Nachtrag: Der Bericht über die Wittener Musiktage im Aprilheft unserer Zeitschrift ist verfaßt von Dr. Mally Behler. Infolge eines technischen Versehens erschien der Beitrag ungezeichnet.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Juni 1940 | Heft 9

Germanisches Erbe in der mittelalterlichen Musik Nordfrankreichs

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Das gewaltige Vordringen der deutschen Wehrmacht im nordfranzösischen Raum lenkt in besonderem Maße die Aufmerksamkeit auf diese Gebiete, auch auf ihre geschichtliche und kulturelle Stellung. Die Geschichte und Vorgeschichte haben, bestätigt von der Sprachforschung, diesen Raum als fränkische Siedlung erkannt, deren nordisch-germanische Rassengrundlage in Brauchtum, Sprache und allen kulturellen Äußerungen über die Romanisierung immer wieder zum Durchbruch kam. Hatte die Geschichte früher nur eine schwache fränkische Herrenschicht im nordfranzösischen Raum angenommen, so verdichten die Bodenfunde, die sprachlichen und volkskundlichen Erkenntnisse die Annahme einer starken fränkischen Siedlung in diesem Raum. Die Musikgeschichte wurde in diesem Zusammenhang noch kaum herangezogen. Und doch bietet die Haltung des fränkischen Musiklebens im Karlingerreich klare Beweise für eine germanische Siedlung und Kultur in dem Raum vom Rhein bis zur Loire. Die Eigenarten germanischer Musikauffassung und ihrer Auswirkung im Musikleben im Mittelalter reichen weit in den heute französischen Raum hinein. Im Gegensatz zu den germanischen Zeugnissen der bildenden Kunst in diesem Raum hat die Musik ihr Material nicht so klar vorliegen. Denn Aufzeichnungen von ortsgegebenem Volksmusikgut aus der Karlingerzeit besitzen wir ebensowenig wie eine eindeutige Überlieferung der Musizier- und Vortragsart. Jedoch erfahren wir aus Berichten der Zeit wie aus der Überlieferung der Gregorianik Unterschiede der in diesem Raume üblichen Musizierart von der mittelmeerisch-italischen, die gleichzeitig Zusammenhänge mit der im deutschen Raum üblichen Musizierweise bedeuten. Rassen- und Volkstumszusammenhänge der damaligen Siedlung begründen diese Erscheinungen.

Vom Augenblick der Berührung germanischer Völker mit der mittelmeerischen Fassung und Vortragsweise der christlichen liturgischen Melodien ergab sich die Frage der Stellungnahme der Germanen zu diesem ihnen fremden Musizieren. Zwar hatten die aus dem Orient übernommenen Gesangsformen schon auf der italischen Halbinsel wesentliche Umgestaltungen ihrer Auffassung und ihres Vortrags gefunden, da die nordische Besiedlung um die Mitte des 19. Jahrhunderts n. d. Ztr. auf italischem Boden stark war und die römische Oberschicht, die in nordisch-griechischem Geiste gebildet war, bei der Aufnahme des Christentums eine Umprägung gottesdienstlichen Musiziergutes vornahm. Die Augustinischen Schriften sind der deutlichste Beweis dieser wesentlichen Auseinandersetzung des abendländischen Musizierens, das in der zentralen Ordnung der Gesänge unter Gregor I. eine eigenartige Prägung erhielt. Das germanische Musikempfinden erforderte aber noch weitergehende Unterschiedlichkeiten und kam daher zu einer Auswahl der Gesänge und einer stammeseigenen Umgestaltung und Neugestaltung der Gesänge. Es ist bezeichnend für die schöpferische Kraft der Germanen, daß sie die gregorianischen Gesänge nicht einfach übernahmen, sondern ihnen eine ihrem Musikempfinden entsprechende Eigengestaltung aufprägten. Fassung und Vortrag der Gesänge fanden damit ihre besondere Gestaltung und vor allem ihre besondere Entwicklung.

Während das mittelmeerische Musizieren auf das Melodiemodell und seine Variierung gerichtet war und in Tonverschleifungen der melodischen Ge-

schlossenheit Rechnung trug, wie das heute noch in der süditalienischen oder spanischen Volksmusik zu beobachten ist, suchte die germanische Musikauffassung den Einzelton herauszustellen. Das Akzentuierungssystem der germanischen Sprache im Gegensatz zur Quantitierung der romanischen Sprache bedingte die Betonung des Einzeltones, der in der Tonstufenfestlegung auch seine Ordnung im Raum erhielt. Damit war auch die Voraussetzung für das Verständnis des griechischen Tonsystems gegeben, das diese nordische Tonstufenordnung in der Leiter im Gegensatz zu der orientalischen Melodietypordnung klar ausgebildet hatte. Die „karlingische Renaissance" förderte die Aufnahme dieses Ideengutes im fränkischen Reich; die Voraussetzung dafür aber hatte bereits das nordische Musikempfinden bei Griechen und Germanen geschaffen. Die Einzeltonbetonung und Tonstufenfestlegung in der germanischen Musikauffassung hatte bei der Übernahme der Gregorianik zur Folge, daß Melismen beschnitten wurden, daß Melodiemodelle zerlegt und Neumen unterschiedlich getrennt wurden, daß Intervalle zur Verdeutlichung der Tonstufen gestreckt oder Neumen durch Streichung von Zwischentönen sprunghaft wurden. Die so erstrebte Intervallstreckung und Ambitusweitung kam dann besonders in germanischen gregorianischen Neukompositionen zur Geltung, wie in den Cantiones der Hildegard von Bingen u. a. Der Einzeltonbetonung suchte eine syllabische Wortunterlegung unter Melismen oder eine syllabische Neukomposition zu entsprechen, wie sie in Tropus und Sequenz im germanischen Stammesgebiet entwickelt wurden.

Aribo Scholasticus (11. Jahrh.) hat in seiner klaren Feststellung, daß die Germanen „sprunghafte", die Romanen „skalische" Melodiebildung lieben, eines der Kernprobleme germanischer Musikauffassung herausgestellt. P. Wagner hat in seiner Unterscheidung eines „germanischen und romanischen Choraldialekts" die Intervallstreckung und Melismenkürzung als bestimmende Zeichen der germanischen Fassung bezeichnet. Die Begründung für diese Erscheinungen liegt in der Tonstufenauffassung und Einzeltonakzentuierung des nordischen Musikempfindens. Nicht in einer einheitlichen Fassung, sondern in vielen Lokalfassungen hat sich dieses Prinzip durchgesetzt. Es erscheint daher die von P. Wagner gewählte Bezeichnung „germanischer Choraldialekt" im Gegensatz zum romanischen nicht glücklich. Wir stehen vielmehr vor einer germanischen „Fassung" in einer Vielheit lokaler Besonderheiten. Sie haben sich durch die Jahrhunderte an manchen Orten trotz aller zeitbedingten Abschleifungen erhalten. Die musikalisch schöpferische Kraft der Germanen hat der Gregorianik eine Eigenformung gegeben, die für die zeitlichen Wandlungen und Vereinheitlichungsbestrebungen von besonderer Bedeutung wurde, da deutsche Handschriften dank ihrer Klarheit und Überlieferung die wichtigsten Quellen bilden. (Das neue in Frankreich bearbeitete Antiphone monasticum [1932] gibt den Wendungen der germanischen Fassung bereits breiten Raum.) Für die Erkenntnis rassischer Eigenart germanischen Musizierens im Mittelalter aber bietet die germanische Fassung der Gregorianik im Vergleich mit der romanischen eine ganz anders belegte Grundlage als die meist dazu herangezogenen Rekonstruktionen, Kinderlieder und folkloristischen Denkmäler aus späterer Zeit.

Es ist bezeichnend, daß nicht nur die mittelalterliche, auf einzelnen Tonstufen aufgebaute Musiktheorie von germanischen Menschen entwickelt wurde, sondern daß auch Guido von Arezzo, der für die Aufzeichnung der Melodien die Folgerungen aus diesen Vorstellungen gezogen hat, aus der Gegend von Paris, also aus fränkischem Siedlungsgebiet, stammt. Mit der Moduslehre, die in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends eine bestimmende Umgestaltung ihrer Grundauffassungen im germanischen Raum erhalten hat, ist die Aufzeichnungsweise und Neumenentwicklung eine wesentliche Folgerung aus der germanischen Tonraumauffassung.

Daß schon im 8./9. Jahrhundert die nordisch-germanische und mittelmeerisch-romanische Musikauffassung als große Gegensätze erkannt waren, das zeigen uns zahlreiche historische Vorfälle und Nachrichten. Am bekanntesten wurde die überhebliche Ablehnung der germanischen Vortragsweise durch Johannes Diaconus (9. Jahrh.), dem das akzentuierte Singen von Einzeltönen im Gegensatz zu der ihm geläufigen mittelmeerischen Melodieverschleifung als roh und so unschön erscheint, daß er es mit einem den Berg herabkollernden Lastwagen vergleicht. Rom und vor allem der Kaiser, der aus politischen Gründen eine völlige Vereinheitlichung der Gesangsweise als Mittel zur Vereinheitlichung des Reichs erstrebte, suchten mit allen Mitteln die römische Vortragsweise den Germanen aufzudrängen. Ihr schöpferischer Eigenwille war aber stärker. Als die fränkischen Sänger Karls des Großen 787 in Rom die Gesangsweise „an der Quelle" studieren sollten, da gerieten sie mit den römischen Sängern in größten Streit. Immer wieder wurden Gesanglehrer von Rom ins Frankenreich gesandt, da ihre Erfolge gering waren und die Franken naturgemäß in ihre eigene Vortragsweise zurückfielen. Auch fränkische Sänger, die zum Studium nach Rom geschickt wurden, entwickelten nach ihrer Rückkehr in die Heimat wieder ihre eigene Vortragsweise der Gesänge. So wurde die Stellung der in großer Zahl im fränkischen Reich begründeten Gesangschulen eine besondere.

Als dank der schöpferischen Kraft der Germanen

ein ihnen fremdes Musiziergut umgebildet und ihrer Musikauffassung angeglichen wurde, erhielt für den deutschen Raum die Gesangschule von Metz eine ähnliche Stellung wie die römische Schola cantorum. Schon unter Pippin (751 bis 768) wurde diese Gesangschule gefördert und dem römischen Muster anzugleichen gesucht. Die mehrmaligen Versuche, durch römische Sänger die Vortragsweise der dort geübten Melodiefassung der römischen angleichen zu lassen, zeigen, daß hier eine eigene Auffassung der Gesänge herrschend war und die Angleichungsversuche an dieser schöpferischen Eigenart scheiterten. Dies wurde deshalb von besonderer Bedeutung, weil man diese vermeintlich römische Fassung in Metz nun im gesamten Frankenreich durchsetzte und ihre Eigenformen weiterentwickelte. Als auch Kaiser Karl die Unmöglichkeit, die römischen Gesangsweisen den Franken aufzudrängen, einsah, beauftragte er Amalar mit der Ausarbeitung einer ihnen entsprechenden Officiumsfassung, die textlich und musikalisch vor allem auf Kürzung der Gesänge gerichtet war. Dies brachte ihm den heftigen Angriff des Lyoner Bischofs Agobard ein. In der Aachener Pfalzschule wie in Paris, wo Ende des 9. Jahrhunderts Remigius von Auxerre im Sinne antiker und germanischer Musikauffassung lehrte und in Odo von Clugny (gest. 942) seinen bedeutendsten Schüler fand, war die germanische Fassung und Vortragsweise der Gesänge üblich. In Soissons, Cambrai, Chartres, Nevers, S. Riquier u. a. waren gleichgerichtete Schulen. Nicht Rom, sondern Metz war zum Blickpunkt dieser Gesangschulen geworden und behielt in den folgenden Jahrhunderten die Führung. So orientierten sich im 11. Jahrhundert die Reformfassungen der gottesdienstlichen Gesänge, die für die Orden infolge der großen Verschiedenheiten der in den einzelnen Stammesgebieten entwickelten lokalen Fassungen notwendig geworden waren, an der Metzer Fassung. Bei der Bedeutung, die diese Reformfassungen für den gesamten Orden erhielten, wurden so Eigenarten der germanischen Fassung weit über den fränkischen Raum getragen. Die Widerstände gegen diese Fassungen im südlichen Raum bestätigen wiederum die germanische Eigenprägung der Gesänge. In dem in der Mitte des ersten Jahrtausends von den Franken besiedelten nordfranzösischen Raum aber entsprachen diese Eigenheiten der im Volkstum gegebenen Musikauffassung und fanden deshalb hier eine Entwicklung, die in gleicher Richtung liegt wie die in Fulda, wo Rabanus Maurus wirkte, in Corvey, wo Wala ein römisches Gesangbuch zur Ausgleichung von Unterschieden zwischen der ortsgegebenen und römischen Fassung benutzte, und anderen Mittelpunkten des Musiklebens im deutschen Raum.

Auch die alemannischen Gesangschulen der Reichenau und in St. Gallen, die für den süddeutschen Raum um die Wende des ersten Jahrtausends die Führung übernahmen, entwickelten die germanischen Eigenarten des Musizierens in ihrer Choralpflege weiter. Als irische Gründung hatte St. Gallen, wie der St. Galler Anonymus 883 berichtet, eine von der römischen stark abweichende Fassung und Vortragsart der Gesänge. Aus dieser dem germanischen Musikempfinden entsprechenden Eigenart wurde St. Gallen im 9./10. Jahrhundert der Mittelpunkt einer Um- und Neugestaltung der Gesänge, die mit der mittelmeerischen Melodiemodellauffassung und Tonverschleifung grundlegend brach. Als für die liturgischen Gesänge ein stärkerer Anschluß an die römische Fassung erstrebt wurde, da wurden Tropen und Sequenzen als Reaktion gegen dieses Zurückdrängen der bisher im gesamten Gesangsgut gegebenen germanischen Musizierarten als Eigenformen ausgebildet. Schon seit einiger Zeit bahnten sich im germanischen Stammesbereich solche Lösungen an; die St. Galler Mönche Tutilo und Notker gaben aber dem Tropus und der Sequenz als Formen syllabischer Herausstellung des Einzeltons Gestalt. Die alte Melodie wurde beibehalten; aus ihr wurde aber etwas ganz Neues gemacht, das im Gegensatz zu ihrem Wesen im mittelmeerischen Sinn steht. Germanische Schöpferkraft hat hier wie in den Cantiones Eigenformen geprägt, die schnelle Verbreitung im gesamten deutschen Siedlungsraum fanden, in den rassisch anders bestimmten Mittelmeerländern aber kaum Bedeutung gewannen. Auch die Reimoffizien liegen in dieser Richtung.

Hat diese Folgerung aus der germanischen Tonstufenauffassung im alemannischen Raum ihre besondere Gestaltung gefunden, so wurde die nordische Tonraumgliederung im fränkischen Gebiet die Voraussetzung für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Das Parallelorganum war noch auf Klangverschmelzung gerichtet, also auf Klangverbreiterung der melodischen Linie, während die Gegenbewegungsformen und ihre Entwicklung eine klare Ordnung des Tonraums im Interesse des Zusammenklangs voraussetzen. Der nordische Mensch hat die Vertikale des Klangs und damit die harmonische Entwicklung in der Eigenart seiner Musikbegabung in den Mittelpunkt seiner musikalischen Ausdrucksmittel gestellt. Die melodische Ausdrucksgebung erfuhr dadurch eine Umdeutung und Umgestaltung, die der ganzen abendländischen Musikentwicklung ihre Eigenart aufprägte. Hucbald von St. Amand in Flandern hat im 9./10. Jahrhundert eine entwickelte Theorie des mehrstimmigen Gesangs gegeben. Sein Zeitgenosse Regino von Prüm stellt klar die verschmelzende Klanggestaltung der Melodie in der Parallelbewegung der selbständigen mehrstimmigen Stimmführung gegenüber.

Auch aus England liegen im 9. Jahrhundert Zeugnisse einer entwickelten mehrstimmigen Kunst vor, die ein klares Tonstufenempfinden zur Voraussetzung hat. Im fränkischen Reich hat diese Folgerung aus der Tonstufenfestlegung in der germanischen Musikbegabung ihre Grundlegung und Entwicklung gefunden, die in Paris im 11. und 12. Jahrhundert ihre erste große künstlerische Gestaltung gefunden hat und bald auf den ganzen abendländischen Kulturkreis anregend weiterwirkte. Wenn im 15. Jahrhundert in den Niederlanden erneut ein Brennpunkt der Entwicklung des mehrstimmigen Satzes entstand, so liegt dies in Richtung der im Volkstum gegebenen Begabung.

Wenn Nordfrankreich an diesen Entwicklungen im Mittelalter so stark beteiligt ist, und zwar in einem Sinn, der eine Besonderheit deutscher Musikauffassung entspricht und im Gegensatz zu den Entwicklungen im Mittelmeerkreis steht, so bestätigt dies die auf anderen Gebieten gewonnenen Feststellungen starker blutsmäßiger germanischer Durchdringung dieses Raums in der Mitte des 1. Jahrtausends. Die Ortsnamen- und Dialektforschung hat bereits klare Grenzen des fränkischen und germanischen Einflusses im alten Gallien gezogen. Die musikalischen Gegebenheiten im Mittelalter bestätigen deutlich diese Befunde. Wie in der Sprache haben sich auch im musikalischen Ausdruck der mittelalterlichen Musik germanische Besonderheiten durch die Jahrhunderte erhalten. Sie zeigen, daß im Karlingerreich die germanische Durchdringung so stark war, daß auch durch die spätere Re-Romanisierung ihre kulturellen und musikalischen Besonderheiten nicht verschwinden konnten. Durch die ost- und westfränkische Teilung wurde infolge des Zurücktretens direkter Verbindungen zum Urfrankentum der Romanisierung des einst im Frankenreich führenden westlichen Teils des Reiches Vorschub geleistet. Die spätere romanisch-germanische Sprachgrenze hat hier ihre Festlegung gefunden, und ihr jahrhundertelanges Bestehen hat den Sinn für die um die Mitte des ersten Jahrtausends gegebene volkstumsmäßige Verbindung der beiden Teile zurücktreten lassen. Für die in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends entwickelte „deutsche Gregorianik" gibt es im nordgallischen Raum nicht eine „französische" Entwicklung, sondern eine germanisch-fränkische, die der schöpferische Träger nordischen Musikempfindens auf diesem Gebiet musikalischen Ausdrucks wurde und die Stellung und Bedeutung dieser Kunst für die weitere Entwicklung der abendländischen Musik begründete[1]).

Der flämische Komponist Peter Benoit (1834—1901) und seine Beziehungen zur deutschen Musik

Von August Corbet, Antwerpen

Der Verfasser, ein junger in Antwerpen promovierter Musikwissenschaftler, berührt in diesem Beitrag mit hervorragender Sachkenntnis den Lebensgang und die künstlerische Bedeutung eines flämischen Meisters, dessen eigenartige Bedeutung für die Musikgeschichte im weiteren Sinn bezeichnend ist für die kulturelle und geistesgeschichtliche Entwicklung des flämischen Volkes. In unseren Tagen des großen Ringens ist diese grundsätzliche Betrachtung gerechtfertigt.

Die Schriftleitung.

In dieser Zeitschrift wurde vor kurzem in dem Beitrag von W. Weyler: „Die Königlich-Flämische Oper in Antwerpen" (XXXII/3, Dez. 1939) des flämischen Tonsetzers Peter Benoit gedacht. Längere Forschungen über Leben und Werk dieses Meisters dienen mir als Grundlage, den Einfluß des deutschen Musikbewußtseins bei diesem Flamen in seinen Wurzeln zu untersuchen und in seiner Bedeutung abzugrenzen.

In seiner Jugend sind auf Benoit viele Einflüsse eingedrungen, die ihn mit den verschiedensten völkischen Richtungen bekanntmachten. Er ist geboren in Harlebeke, einem kleinen alten Städtchen Westflanderns, nicht weit von der französischen Grenze. Die Landschaft Harlebekes ist in den letzten 50 Jahren mit französischen Kulturgütern in Berührung geraten, bereits der junge Benoit empfing hier aus dem Frankreich der napoleonischen Kriege Anregungen. Er wuchs in einem „Pensionat" auf und lernte auch die französische Sprache kennen. Frühzeitig kam er nach Brüssel. Dort nahm ihn das Conservatoire Royal de Musique auf; dieses Institut konnte ihm eine gründliche musikalische Ausbildung vermitteln, dessen Leitung in Händen des verdienten belgischen Musikgelehrten Fétis (1784—1871) lag. Auch das Conservatoire war sicherlich damals

[1]) Die hier nur kurz in einigen Punkten skizzierten Entwicklungszüge der Musik im fränkischen Reich werden in einer demnächst erscheinenden größeren Arbeit eingehend dargestellt werden.

französischen Unterrichtsmethoden verpflichtet, man bedenke, daß Fétis selbst als Bibliothekar an dem Conservatoire de Paris Anstellung gefunden hatte. Demgegenüber verdient die vermittelnde Tätigkeit von Carel-Lodeweijk Hanssens (1777—1852), dem Dirigenten des „Théâtre Royal de la Monnaie", besondere Würdigung. Er war es, der den jungen Benoit in der Instrumentation unterwies und ihn an die deutschen Meister heranführte. 1857 erwarb Benoit den in seiner Zeit geachteten Rompreis (Prix de Rome) mit der Vertonung des französischen Gedichts „Le Meurtre d'Abel" von Clément Wytsman. Der Stil erinnert sehr stark an die zeitgenössische französische Oper, formal gelangt er über die schulgerechten Oratorien der nachklassischen Periode nicht hinaus. Trotz dieser unglücklichen Verschmelzung einzelner Stilelemente riet ihm Fétis, die geldliche Unterstützung einzusetzen für eine Studienreise nach Deutschland. Wir müssen uns heute die Frage vorlegen, weshalb gerade Fétis Benoit diesen Rat erteilt hat. Fétis hat später am 7. Januar 1858 in einer Vorlesung der „Académie Royale de Belgique" erklärt, daß Deutschland, besonders aber das fruchtbare Sachsen, eine wichtige schöpferische Ergänzung für die flämischen Musikbegabungen bedeuten.

Am 15. März 1858 erreichte Benoit Deutschland. Seine Reise führte über Köln, Bonn und Leipzig nach Dresden, das ihn für vier Monate aufnahm. Später kam er auf einen Monat nach Berlin, in zwei Wochen lernte er München kennen, und dann konnte er sich auf ein Vierteljahr in der berühmten Stadt des Thomasorganisten Bach niederlassen. Auch Prag und die Bayrischen Alpen hat er besucht.

Diese Reise mit ihren vielen neuen Eindrücken hat sich nicht sofort in seinem Schaffen geäußert, man kann jedoch die Bedeutung dann recht ermessen, wenn man im einzelnen verfolgt, wie diese Eindrücke zunächst sich ohne äußere Zeichen vertieften und erst dann nach der Rückkehr in seine Heimat sich Geltung verschafften. Leipzig war damals ganz vom Geiste Schumanns und Wagners erfüllt, auch wenn Schumann bereits tot und Wagner der Verbannung preisgegeben war. Aber Franz Brendel, der bekannte Führer der Schumannschen Zeitschrift, der sich zu Beginn der fünfziger Jahre auch leidenschaftlich für Wagner eingesetzt hat, trat zu Benoit in geistigen Austausch, ja knüpfte eine dauerhafte Freundschaft mit ihm an. München empfing ihn im festlichen Glanz: Gerade fanden die großartigen 700-Jahr-Feiern der Stadt statt, Franz Liszt machte seine Bekanntschaft und lud ihn sofort nach Weimar ein, vielleicht sollte er dort die Uraufführung von Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad" erleben. Es ist heute nicht mehr feststellbar, ob Benoit nach Weimar gefolgt ist.

Der „Académie Royal de Belgique" schickte der junge Flame einen Reisebericht, der leider nicht mehr auffindbar ist. Dessen Überschrift lautete „La Musique de l'Avenir" (Musik der Zukunft). Ein Vergleich zu Richard Wagners berühmtem Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft" liegt nahe. Benoits französischem Briefwechsel mit seinen Eltern entnehmen wir, daß er seine deutschen Sprachkenntnisse planvoll ausgebaut hat. Von den sogenannten „Neudeutschen" beginnt er sich einen Begriff zu machen, steht aber dieser Richtung doch noch kritisch gegenüber. In Bayern will er seine Liebe für das Volkslied geweckt haben, die Verehrung volkstümlicher Musikübung bestimmte Benoit stark auf seinem späteren Weg als Musikerzieher. Am 30. Oktober 1858 schrieb er (wir geben diese Stelle in der Übersetzung wieder): „Die Verhältnisse zwischen Musik und menschlichem Leben sind hier stärker als sonst überall, und in dieser Hinsicht verpflichtet mich das Musikstudium zu einer gewissen Betrachtung der Sitten und Bräuche, die in Deutschland vielleicht zu eng mit der Kunst verbunden sind."

Auf dieser Reise beschäftigte ihn (namentlich in Berlin) ein „Weihnachtsgruß" (Salut de Noël) und (zwischen dem 1. und 6. Oktober in München) ein Streichquartett. Ein in Berlin entworfenes Ave Maria wird von dem dortigen Domchor zur Aufführung gebracht. Der deutsche Verleger Bote & Bock, damals gerade im Aufstieg begriffen, nimmt sich dieses Werkes an. In Leipzig entstanden ein „Ave verum", ferner kleinere Klavierwerke, vermutlich die „Melodies sans paroles" und die „Deux Scherzandos", beide verlegt bei Hofmeister. Das Verständnis für die deutsche Musik wurde bei Benoit 1861 auf die Probe gestellt. Er schreibt am 22. März dieses Jahres an seinen Freund, den Maler Edmond Lambrechts, von seinen Erlebnissen bei der empörenden Tannhäuser-Uraufführung in der Pariser Oper. Dieses Ereignis ist ihm Anlaß, sich leidenschaftlich für Wagners Kunst zu bekennen.

In diese Jahre fällt das Aufkeimen eines völkischen Musikempfindens in dem Schaffen Benoits. Es hatte sich zwar schon früher angekündigt, doch es fehlte ihm noch an der Kraft, eine Einheit zwischen persönlichem Wollen, geschichtlicher Überlieferung und nationalem Empfinden herzustellen. Welche Bedeutung die deutschen Vorbilder gewonnen haben, erhellt Benoits Sonate in Ges, sein „Sinfonisches Gedicht für Klavier und Orchester", seine „Contes et Ballades"; — Klavierwerke, in denen sich eine nachhaltige Begegnung mit der Technik Chopins und eine sich immer mehr vertiefende und gründliche Bekanntschaft mit Beethoven, Weber und Schumann ausspricht. Endlich gehört hierher seine mächtige „Quadrilogie Religieuse", die auf die deutschen Versuche von Franz Witt und die deutsche Neo-Palestrinensische

Schule hindeutet. Die Stimmführung und die Behandlung einzelner Stimmgruppen gestattete interessante Rückschlüsse auf seine Kenntnis und Würdigung des vokalen Schaffens Johann Sebastian Bachs; nicht nur äußerlich, sondern mit innerer Überzeugung fühlt er sich der germanischen Polyphonie des Barockmeisters verpflichtet. Daneben übernimmt er die großen Entdeckungen der Leitmotivtechnik Richard Wagners.

Nach seiner Rückkehr in Belgien erstattet Benoit dem Innenminister Bericht und erwähnt besonders die großartigen rheinischen Musikfeste von 1866. Begeistert spricht er von Möglichkeiten, die Form dieser Feste auch nach Belgien zu übertragen. Brüssel, Antwerpen, Gent und Brügge erfuhren von hier aus in ihrem eigenständischen Musikleben große Anregungen. In welchem Umfang Benoit und die deutschen Verhältnisse hier mitgewirkt haben, bezeugen die Berichte in „Le Guide Musical" (1869) und in dem „Vlaamsche Kunstbode" (1875).

Mit offenem Blick verfolgte Benoit das Schaffen Wagners und Liszts. Selbstverständlich beschäftigte ihn auch daneben die französische Romantik eines Berlioz, die ja ebenfalls durchaus nicht unabhängig von deutschen Musikverhältnissen, besonders der Leipziger Schule, vorzustellen ist. Die dekorative Pracht von Benoits großartigen Oratorien, wie „Lucifer" (1866), „De Schelde" (1868), „De Oorlog" (1873), sind schönste Huldigungen der mit Richard Wagner wiedererweckten dramatischen Kunstauffassung. Man darf in einzelnen dieser Werke Benoits Ansätze zu einem großen flämischen Nationalepos erblicken.

Auch bei der Gründung und dem planvollen Ausbau seiner „Vlaamsche Muziekschool van Antwerpen" (1867) hat Benoit Erinnerungen an Deutschland in die Tat umgesetzt. Es ist im einzelnen sehr aufschlußreich zu verfolgen, wie sich Benoit hierbei immer mehr von dem französischen Gedanken einer äußeren Interessengemeinschaft („Communauté d'intérêts" entfernt hat und demgegenüber einen spezifisch deutschen Gedanken, nämlich die Idee einer völkischen Gesamtheit, im Lehrplan seiner Musikschule großzügig verwirklicht hat. Diese Verbundenheit mit den volkstümlichen Werten war es, die Benoit innerhalb seiner Staatsgrenzen zu einem hochwertigen Künstler heranreifen ließ, staatspolitisch blieb er ein guter und treuer Untertan, geistig aber blühte sein Schaffen auf der Voraussetzung zweier völlig verschiedener Kultur- und Volksgruppen innerhalb des gegebenen Staatsverbandes: der Flamen und der Wallonen. Jeden Assimilationsversuch dieser zwei Gruppen betrachtete er als ein Greuel und wehrte sich auf das heftigste dagegen.

Fußend auf den pädagogischen Forderungen seines Lehrers Fétis und auf der Grundlage des eigenen Leipziger Studiums hat sich Benoit für eine Reform des theoretischen Unterrichts an den Konservatorien maßgeblich eingesetzt. Benoit gründete später in dem „Kon. Vlaamsch Conservatorium" eine Hochschulabteilung (1898), die der deutschen „Musikhochschule" im Sinne Kretzschmars vergleichbar ist und die Benoit nach Anregungen von Hugo Riemann, Carl Fuchs und August Reißmann in ihren Plänen entworfen haben will.

1872 entstand Benoits „Drama Christi", ein Werk mit flämischem Text, das etwa als ein Seitenstück zu Johannes Brahms' „Deutschem Requiem" (1868) gedacht ist. Die Instrumentationstechnik verrät hier einen interessanten geschichtlichen Ort zwischen Berlioz' „Traité d'Instrumentation" und dessen Überarbeitung durch Richard Strauß. Einzelne Versuche in Richtung eines Frühimpressionismus und gesteigerten Naturalismus wie im „Liefdedrama" (1872) hat Benoit nicht weiter verfolgt. Dagegen sind seine Bemühungen um das „Gesamtkunstwerk", das sogenannte „lyrische Drama", recht aussichtsreich, prachtvolle Partituren sind uns mit „Charlotte Corday" und „De Pacificatie van Gent" überliefert.

Eine eigentümliche Wendung tritt 1877 mit der „Rubens-Kantate" ein. Benoit sucht, ebenfalls angeregt von der deutschen Mythologie, einen ethischen Gedanken zugrunde zu legen, der der breiten Masse des flämischen Volkes verständlich ist. Diese Werke sind: „De Genius des Vaderlands", „De Muze der Geschiedenis", „Hymne aan de Schoonheid", „Hymne aan den Vooruitgang". Hier prägt sich zugleich eine Abkehr von der Vereinzelung der Künstlerseele aus, es ist ein heroisches Ringen um Gemeinschaftskunst und Verständnis im Volk. Der französische Grundsatz „Musik ist Bildungssache" wurde als entscheidende Gegenmacht empfunden. Bezeichnend ist, daß Benoit in seiner schönen Kantate „Vlaanderens Kunstroem" an der ergreifendsten Stelle das alte deutsche Weihnachtslied „O du fröhliche" eingeflochten hat.

1882 wohnte Benoit der Uraufführung des Parsifal in Bayreuth bei und hat seinen Eltern (diesmal in flämischer Sprache) seiner grenzenlosen Bewunderung Ausdruck gegeben. Er wurde während dieses Aufenthaltes von Wagner und Liszt im Hause Wahnfried empfangen. Liszt selbst war 1881 bis 1882 in Antwerpen gewesen und hatte dort die Bekanntschaft einiger Werke Benoits gemacht. 1885 besuchte Liszt Antwerpen erneut und erwog ernsthaft den Gedanken, den „Oorlog" in Weimar zur Aufführung zu bringen. Unmittelbare Beziehungen einzelner Werke Benoits zu Deutschland vervollständigen das Bild. Seine Lieder „Hij zei me zooveel" (1868) haben einen Text von Claus Groth (übersetzt von Emmanuel Hiel), sein Lied „Liefdesverklaring van

Klasken aan Liesken" ist im Hamburger Dialekt von J. C. Hansen (1875) abgefaßt, zu erwähnen sind ferner drei undatierte „deutsche Lieder" auf Texte von Mirza Schaffy (übersetzt von Hiel), das Oratorium „im Volkston", „De Rhyn" (1889), Text von Julius de Geyter, und das Lied „Mijn Moederspraak", Text von Klaus Groth. Als Übersetzer diente Benoit der Antwerpener Stadtbibliothekar C. J. Hansen, der das sogenannte „Al-Dietsch", die Sprache der baltischen Tiefebene von Duinkerken bis Danzig, beherrschte. „De Rhyn" wurde 1892 in Düsseldorf aufgeführt, „Lucifer" begeisterte zuerst in Wien, dann in Paris und London im Jahre 1899.
Inzwischen hatte sich Benoit erfolgreich in der Antwerpener „Société de Musique" und in der soeben gegründeten Flämischen Oper für deutsche Werke eingesetzt. Der Erstaufführung von Richard Wagners „Fliegendem Holländer" wohnte er in Antwerpen in der Loge neben Siegfried Wagner am 13. März 1894 bei.
Am 8. März 1901 starb Benoit als der Vater der Wiedergeburt einer uralten, in ihrer Landschaft fest verwurzelten flämischen Musik, die die Erinnerung an die gemeinsamen geistigen Kräfte mit dem Germanentum nicht verloren hat. Benoits Leben war ein harter Kampf gegen die andrängenden fremdvölkischen Einflüsse, seine Aufgabe war es, seinem Volk die im nationalen Flamentum festgelegte künstlerische Gesinnung zu erhalten trotz der ungünstigen geographischen Lage, an die das flämische Volk gebunden ist. Den flämischen Eigenwert und die schöne Verwandtschaft mit der germanischen Umgebung hat er einmal in dem Satze ausgesprochen: „Nicht so tief wie die deutsche, nicht so philosophisch ist die flämische Musik... wir haben es in den Farben, in den Tinten."

Das ungarische Volkslied als Ausdruck der ungarischen Volksseele

Von Ferenc Ottó, Budapest

Der Verfasser dieses Beitrags ist ein angesehener Komponist der jüngeren ungarischen Generation. Seine Oper „Die schöne Julia" wurde am 10. November v. J. im Königlichen Opernhaus in Budapest aufgeführt. Er weilt gegenwärtig zu Studienzwecken in Deutschland.
Die Schriftleitung.

Jeder Deutsche kennt die „ungarische" Zigeunermusik. Er hat oft den ungarischn Rundfunk eingeschaltet, um den fremden Klängen der Zigeunermusik aus den Hotels an der Donau zu lauschen. Während der Ausländer diese Musik als typisch ungarisch empfindet und sich an ihr begeistert, ist die inländische Meinung anders. Es erhebt sich immer wieder die Frage, weshalb gerade Ungarn das große Durchgangsland für die Zigeunermusik ist.
Viele werden jetzt verwirrt werden: ist denn die Zigeunermusik nicht ungarische Musik? Die Antwort lautet negativ. Zigeunermusik ist keine ungarische Nationalmusik, wohl aber hat das ungarische Volk diese Klangwelt und ihren Formenbestand beeinflußt.
Seit etwa einem Jahrhundert hat sich in dem allgemeinen Bewußtsein der umliegenden Völker ein bestimmter Begriff vom Ungarntum herausgebildet, der in engem Zusammenhang mit der Verbreitung der neueren Operette steht. Mit „Paprika", „Puszta", „Tschardasch" verbinden wir ganz bestimmte Vorstellungen. Daß diese romantische Auffassung — wir wollen nicht die temperamentvolle ungarische Gräfin vergessen — nicht zutrifft, bedarf wohl keiner besonderen Erwägung. In dieser Operettenwelt wird die Zigeunermusik zum Ausdruck eines Magyarentums. Vor Jahren lebte in Berlin ein bekannter ungarischer Dichter, dessen schwermütige Werke in seiner Heimat gut bekannt und hoch geachtet waren. In Gesellschaft wurde ihm verwundert die Frage vorgelegt, warum er kein „feuriger" Ungar sei. Er konnte diese Frage nicht verstehen und sah sich einem Bild des Ungarntums gegenüber, das seiner eigenen Seele zutiefst fremd sein mußte. Es ließen sich ähnliche Beispiele einer vorzeitigen Typenbildung in der Betrachtung fremder völkischer Eigenarten anführen, und es ist lehrreich, in unserem Falle die Wurzeln dieser Erscheinung zu suchen.
Vor etwa hundert Jahren kam die Zigeunermusik in Mode und wurde zu einem starken Gegengewicht — namentlich im deutschen Kulturraum — zu dem böhmischen Musikantentum. Wir kennen die Klavierstücke von Schubert, Brahms und Liszt, die einem bestimmten Gedankenkreis des Zigeunerhaften verpflichtet sind. Die „Ungarischen Tänze" von Brahms sind natürlich echte deutsche Musik und keine schwächliche Nachahmung fremden Volksguts. Demgegenüber gibt es natürlich auch eine große Reihe sogenannter „ungarischer" Schlagermusik, die über keine nationalen Stilelemente verfügt, sich in internationalen Wendungen und Verzierungsformen erschöpft und daher auch Teile ungarischen Empfindens mit zigeunerischen Manieren unglücklich vermengt. Sehen wir diese Dinge

einmal von der Plattform Ungarns. Wir bezeichnen nur diejenigen Tonwerke als „Zigeunermusik", die die Zigeuner ausschließlich für sich selbst geschaffen haben, und zwar auf eigener Textgrundlage und für eigene Instrumente. Eine solche Zigeunermusik in strengem Sinne gibt es kaum noch. Verbreitet ist in Ungarn auch eine andere Ansicht, nach der unter Zigeunermusik die beim vornehmen Publikum beliebte volkstümelnde, d. h. die echte ungarische Volkskunst nachahmende Unterhaltungsmusik zu verstehen ist.

Die Zusammensetzung des ungarischen Volkstums ist nicht auf eine einfache Formel zu bringen. Die tief eingewurzelte Wechselwirkung zwischen dem Bauerntum und der Aristokratie hat trotz ihrer politischen Konflikte auch ihren kulturellen Wert erwiesen. Seit der Bauernbefreiung 1848 ist der Einfluß des Volkstums auf die geistige und kulturelle Entwicklung Ungarns gewachsen. Dies hat auch das musikalische Schaffen befruchtet. Die gebildeten Schichten nahmen sich volkstümlicher Formen an, veränderten sie textlich und gaben ihnen auch im Musikalischen einen neuen Inhalt. So konnte die Zigeunermusik, die die aus Indien eingewanderten Zigeuner verfaßt haben, innerhalb aller ständischer Schichten Einfluß gewinnen. Der Zigeuner ist keine besonders schöpferische Begabung. Hervorragend ist an ihm aber die Fähigkeit, musikalische Gedanken zu umschreiben und zu schmücken. Das Vermögen, sich in fremde Empfindungen hineinzuleben und ferner der stark ausgeprägte ornamentale Sinn sind nicht Eigenschaften des alteingesessenen Ungarntums, sondern deuten auf fremde Elemente. Entscheidend ist der instrumentale Charakter der Zigeunermusik, der Gesang tritt ganz wesentlich in den Hintergrund. Die Zusammensetzung der Instrumente ist charakteristisch: einige Geigen und Bratschen, ein Kontrabaß, eine Klarinette und eine Zimbel. Die letzten beiden Instrumente sind zum Verzieren in Skalen und Trillern hervorragend geeignet.

Betrachten wir die Seele des Zigeuners. Sein Hang zu vagabundieren, umherzuschweifen ist allgemein bekannt. Finden wir in der Ornamentik das Unruhige seines Wesens wieder, so hat das Schmarotzertum, das auch dem deutschen Volk in Erinnerung ist, seinen Ausdruck in der Unfähigkeit, musikalisch etwas Neues zu gestalten. Lenau hat in seinem bekannten Gedicht das Zigeunertum kritisch dargestellt. Wenn es uns auch romantisch berührt, so hat er doch die „Drei Zigeuner" richtig gesehen in ihrem Nichtstun, Rauchen, Musizieren und in ihrer geringen Seßhaftigkeit.

Die echte ungarische Volksmusik hat sich diesen Zigeunerweisen gegenüber eigenartig verhalten. Die ursprünglichen Melodien sind in phantastischer Form verschnörkelt worden, der frische und wehmütige Rhythmus wurde verwaschen, und das ungarische Volkslied, das eine eigenartige Einstimmigkeit bewahrt hat, mußte sich unklare und trübe Harmonien gefallen lassen. Aus einem Lied wurde ein formloses, rhapsodisches und exotischschwüles Stimmungsstück, das unter anderem auch seinen vokalen Charakter aufgeben mußte. Es kam aber dem Geschmack vieler entgegen, denn auch der Ungar empfindet wie der Deutsche in der Zigeunermusik ein Fremdartiges, das ihn besonders ästhetisch berührt. Die melodische Beschaffenheit ist uneinheitlich. Einzelne Motive sind ungarische Bauernkunst, meistens ist es die Begleitstimme, die zigeunerische Ursprünge aufweist. Zigeunermusik ist Alltagsmusik. Sie entspricht dem französischen Couplet, dem amerikanischen Jazz oder (wenn man von einer Wertung absieht) der deutschen Schrammelmusik. Diese Musik besitzt, unabhängig von ihrer künstlerischen Bedeutung und Zwecksetzung, einen starken Gefühlsgehalt. Es kann nicht bestritten werden, daß auch für den echten Ungarn in der Fremde Zigeunerweisen heimatlich klingen und ihn eigentümlich berühren. Durch diese Tatsache verschiebt sich das anfangs ausgesprochene einschränkende Urteil gegenüber der Zigeunermusik nicht.

Sehr stark ist die ungarische Volksmusik von der alten Pentatonik abhängig. Bestimmte Weisen sind mit dem Phonographen festgehalten worden und einer musikwissenschaftlichen Analyse zugänglich gemacht. Höchst aufschlußreich sind einzelne bisher noch nicht gänzlich erhellte Beziehungen zwischen Text und Musik. In vielen Fällen nimmt jede Zeile einen besonderen Melodiebogen für sich in Anspruch, so daß der Gesamteindruck wellenförmig ist. Inhaltlich tritt das Lyrische und das Balladische hervor, daneben Erntelieder, Kinderlieder, Hochzeitslieder usf. Sehr bedeutend ist die Verwurzelung einzelner Liedgattungen in bestimmten Landschaften. Demgegenüber ist das Zigeunerlied weniger beständig, textlich nicht so vielseitig und in den einzelnen Gattungen nur unscharf ausgeprägt. Jedes ungarische Volkslied ist in seiner künstlerischen Einheitlichkeit ein wahres Kunstwerk. Zigeunerweisen aber fehlt die Ursprünglichkeit und innere Geschlossenheit.

Die Entdeckung des ungarischen Volkslieds war für Ungarn eine entscheidende Tat. Die Volksmusikbewegung, der Freunde einer Zigeunermusik gegenübertraten, entstand zu Anfang des Jahrhunderts. Der Streit hat heute an Wirkung verloren, da der Bestand an echtem Volkslied gesichert ist. Bartok und Kodaly haben in ihrem Sammlerfleiß bewiesen, daß unser echtes Volkslied auch ohne zigeunerische Verbrämung wertvoll, ja nur in dieser Form geschichtlich und künstlerisch einwandfrei wiedergegeben wird. Beide Wissenschaftler haben auch in ihrem praktischen musikalischen Schaffen dem nationalen Liedgut Ungarns ein herrliches Denkmal gesetzt.

Die Kunstpolitik Friedrichs des Großen

Zum Gedächtnis seines Regierungsantrittes am 31. Mai 1740

Von Karl Blessinger, München

Wenn der Führer immer wieder Friedrichs des Großen dankbar gedenkt, so geschieht dies nicht nur aus selbstverständlicher Bewunderung für die gewaltigen Leistungen dieses Feldherrn und Staatsmannes, sondern aus einer tieferen, in der Gesamtveranlagung begründeten inneren Verwandtschaft heraus.

Auch der große Preußenkönig ist zunächst eine vorwiegend musische Natur gewesen und erst durch das Schicksal und durch die Erkenntnis der praktischen Notwendigkeiten zum Soldaten und Politiker geworden, ein Vorgang, der nicht ohne härteste Selbstzucht denkbar war. Aber nie haben Krieg und Staatsgeschäfte den König derart in Anspruch genommen, daß er nicht in der Kunst immer wieder Entspannung und Erhebung gefunden und über das Persönliche hinaus eine Kunstpolitik in planvoller Zielsetzung betrieben hätte.

Das Vorwiegen der künstlerischen Neigungen in dem jungen Kronprinzen war der tiefste Grund zu der tragischen Spannung zwischen seinem Vater und ihm. Dabei war maßgebend nicht so sehr die Tatsache dieser künstlerischen Neigungen als ihre Stärke und ihre Richtung. Wohl hat Friedrich Wilhelm I. unter dem Einflusse pietistischer Berater oft und lange genug von aller Kunst sich abgewendet; aber er zeigte doch immer wieder z. B. eine starke Vorliebe zum deutschen Schauspiel, das, wie die Prinzessin Wilhelmine berichtet, zeitweise vom ganzen Hofe täglich besucht werden mußte. Der Kronprinz dagegen, aufs tiefste beeindruckt von jenem entscheidenden Besuche in Dresden zu Anfang 1728, wandte sein überwiegendes Interesse der italienischen Musik, insbesondere der italienischen Oper zu. Darin mochte der Vater nicht ohne Grund eine Hinneigung zu den Sitten jenes innerlich morschen Hoflebens erblicken, das an der überwiegenden Mehrzahl der deutschen Fürstenhöfe zu einer gefährlichen inneren Entartung führte, und gleichzeitig konnte diese Neigung des Prinzen als etwas Undeutsches erscheinen, das schließlich auch tiefere unerwünschte Rückwirkungen haben könnte.

Erst eine spätere Zeit hat gezeigt, daß diese väterlichen Befürchtungen unbegründet waren. Die Gefahr, daß der junge Friedrich allzu tief von der höfischen Verderbtheit der Zeit ergriffen werden könnte, war bald nach dem Dresdener Besuche behoben, und gerade die Rheinsberger Zeit zeigte klar und deutlich, daß Friedrich nicht, wie so viele der anderen Fürsten, in der Kunst ein bloßes Mittel zur Erhöhung höfischen Glanzes erblickte, sondern daß er den künstlerischen Problemen der Kunst und insbesondere der Musik in ernstestem praktischem und theoretischem Studium zu Leibe ging. Sein Vortrag auf der Flöte wird von Kennern in einer Weise gerühmt, die den Gedanken an bloße Schmeichelei nicht aufkommen läßt; satztechnisch erwarb er sich gründliche Kenntnisse, die trotz gelegentlich auftretender satztechnischer Ungeschicklichkeiten es unmöglich machen, Friedrich, wie es leider manchmal geschehen ist, als Dilettanten abzutun; und wenn seine theoretische Beschäftigung mit der Musik sich ganz überwiegend auf ästhetischem Gebiete bewegte und hier wiederum aufs engste an französische Methoden sich anlehnte, so ist dies angesichts der Zeitlage nicht verwunderlich, und doch darf eines nicht übersehen werden, daß nämlich Friedrich selbst, im Gegensatze zu so vielen Musikästhetikern der Zeit, nicht eine abstrakte, rein philosophische Ästhetik betrieb, sondern eben von der Praxis der Musik etwas verstand und in ihr lebte.

In seiner Bevorzugung italienischer Opernpraxis und französischer Ästhetik drückt sich nun allerdings eine Vorliebe für fremde Kunstprinzipien aus, die zunächst im Widerspruch zu stehen scheint zu dem sonstigen vorbildlich nationalen Handeln des Königs. Indes geht aus der Abhandlung Friedrichs über die deutsche Literatur deutlich hervor, daß er grundsätzlich auf die deutsche Zukunft auf künstlerischem Gebiete das größte Vertrauen setzte, wenngleich er bezüglich der Dichtung nicht ohne Grund der Meinung war, daß die damalige Gegenwart noch keine hervorragenden Kunstwerke hervorgebracht hätte. Wenn er bei dieser Gelegenheit auch den jungen Goethe mit einem absprechenden Urteil bedenkt, so liegt dies in seiner grundsätzlichen Einstellung begründet, die den Regeln der französischen Ästhetik die Bedeutung unantastbarer, allgemeinverbindlicher Gesetze zuspricht. Daraus ergibt sich als notwendige Folgerung, daß der König in seiner Kunstpolitik auf eine Brechung der fremden Vorherrschaft zunächst verzichtete und sein Ideal dadurch zu verwirklichen sucht, daß er aus den ausländischen Vorbildern das Beste übernehmen will und eine Synthese erstrebt, die als „vermischter Geschmack" seiner Zeit und seiner Umgebung insbesondere in der Musik den Stempel aufdrückt. Zum hohen Verdienste gereicht es ihm, daß er dieses Ideal durch die Heranziehung deutscher Musiker zu verwirklichen sucht und nicht, wie so viele seiner fürstlichen Zeitgenossen, um jeden Preis Ausländer in seine Umgebung beruft. Die Wesensverschiedenheit italienischer und französischer Kunst,

insbesondere der Oper der beiden Völker zu erkennen, konnte ihm, der mitten inne in der Zeitentwicklung stand, nicht gelingen. Das Ergebnis aber war doch immerhin, nicht im Textlichen, sondern nur im Musikalischen der Oper und in der Musik überhaupt ein ausgesprochen deutscher Grundcharakter der in seiner Umgebung entstandenen Schöpfungen, unter denen seine eigenen Kompositionen einen bedeutsamen Rang einnehmen. Was diesen Kompositionen fehlt, das ist die unbekümmerte Frische und Vitalität der gleichzeitigen süddeutschen Musik; dafür aber finden wir hier, insbesondere in den Werken Philipp Emanuel Bachs, die subtilste Ausarbeitung bis ins kleinste, die sich überhaupt denken läßt.

Und damit kommen wir auf den entscheidenden Punkt. Die Künstler, die in der Umgebung des Königs wirkten, sind wohl verschiedenartig veranlagte Persönlichkeiten gewesen, aber sie alle sind befruchtet durch die Persönlichkeit Friedrichs, die ihnen eine weitgehend einheitliche Ausrichtung gab, eine Ausrichtung, die nur zu verstehen ist aus der Tatsache heraus, daß der König eine bewußte Kunstpolitik planvoll betrieben hat. Die Anfänge dazu zeigten sich bereits in den Rheinsberger Jahren. Zu voller Auswirkung aber kam diese Politik erst nach seinem Regierungsantritt. Unmittelbar nach Übernahme der Regierung begann Friedrich die Reihe seiner Monumentalbauten mit der Planung und Errichtung des Opernhauses, an dessen baulicher Ausgestaltung Friedrich einen ebenso großen aktiven Anteil nahm wie späterhin an der Ausgestaltung der darin zur Aufführung kommenden Werke. Und es ist bezeichnend, daß dieser Bau mitten in der Zeit des ersten schlesischen Krieges errichtet worden ist.

Womöglich noch größer war der persönliche Anteil des Königs an den täglichen Konzerten am Hofe, die ja durch einen reichen Anekdotenkranz so allgemein bekannt sind, daß sich hier ein näheres Eingehen darauf erübrigt. Eines aber ist hier notwendig, nämlich die Richtigstellung einer Einseitigkeit in der verbreiteten geschichtlichen Auffassung über die künstlerische Wirksamkeit des Königs. Das Bonmot, Friedrich habe eigentlich nicht die Musik, sondern nur die Flöte, ja nur seine eigene Flöte geliebt, ist eine Entstellung von solchem Ausmaß, daß man wohl nicht fehlgeht, wenn man ihren Urquell in einem der Berliner jüdischen Salons sucht. Aber auch der Hinweis auf die an sich geschichtlich einwandfrei feststehende Tatsache, daß die Oper in Berlin ebenso eine ausschließlich höfische Angelegenheit gewesen ist wie an anderen Fürstensitzen und daß erst recht die regelmäßigen Musikveranstaltungen des Königs eine rein persönliche Angelegenheit gewesen seien, führt zu unrichtigen Folgerungen dann, wenn man damit gleichzeitig die Grenzen der kunstpolitischen Wirksamkeit Friedrichs festlegen will.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß der König von der Absicht beseelt war, allgemein gültige und verbindliche Grundlagen im künstlerischen Sektor zu schaffen. Wenn die praktische Verwirklichung dieser Grundlagen zunächst auf den oben umschriebenen Kreis begrenzt blieb, so war damit keineswegs einem Weiterwirken der Grundidee der Weg versperrt. Im Gegenteil, die wichtigsten musikalischen Lehrschriften der Zeit, Quantz' „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" und Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" stammen unmittelbar aus der nächsten Umgebung des Königs und haben eine weitreichende nicht nur ästhetische, sondern auch praktische Nachwirkung gehabt. Und ein praktisches Werk wie Grauns Passionskantate „Der Tod Jesu", unmittelbar unter den Augen und im Hinblick auf die besonderen Wünsche des Königs geschaffen, hat eine außerordentlich weitreichende Nachwirkung gehabt. Dabei berichtet die Überlieferung eindeutig, daß der König sich über die Wirkung der Komposition auf „seine Berliner" eine bestimmte Meinung gebildet hat, daß er sich also über die Weiterwirkung seiner Kunstprinzipien durchaus im klaren gewesen ist.

Diese Weiterwirkung vollzieht sich nun freilich in erster Linie auf dem Gebiete des Liedes, in zweiter in der Klavier- und Kammermusik. Was das Lied angeht, so interessiert uns heute weniger die eingehende, freilich zum Teil von Dilettanten oder Halbdilettanten geschaffene ästhetische Grundlegung der Gattung als die Tatsache, daß hier bewußt etwas geschaffen werden sollte, was dem Volke eine ihm gemäße Art der Musikausübung bietet. Daß der hier eingeschlagene Weg, dem Volke von oben her etwas zu geben, statt die im Volke wurzelnden Kräfte zu mobilisieren, nicht unbedenklich ist, ist zuzugeben. Daß er aber den Anschauungen des Königs durchaus entsprach, kann nicht bezweifelt werden, und daß auch auf diese Weise Wertvolles von positivem Charakter geschaffen werden kann, beweist das Endergebnis der Bemühungen, nämlich die „Lieder im Volkston" von J. A. P. Schulz.

Im Lied aber wie in der Instrumentalmusik aus dem Berliner Kreise herrscht ein ausgesprochen norddeutscher Grundtypus der musikalischen Gesamthaltung, der die schöpferischen Kräfte unter die Kontrolle des Verstandes und der Reflexion stellt und der im Gegensatz steht zu der gerade damals im deutschen Süden stark in den Vordergrund tretenden Art des unbekümmerten, rein impulsiven Musizierens. Die Gefahr, daß auf diese Weise zu der politischen Zerreißung Deutschlands noch eine tiefgehende kulturelle Spaltung hinzutreten könnte, war damals keineswegs gering.

Vorbereitet war eine solche kulturelle Zerreißung bereits weitgehend durch die habsburgische Politik, deren Zensur das Deutschtum in den Erblanden weitgehend vom sonstigen deutschen Geistesleben abzuschließen sich bemühte, ein Umstand, der z. B. auf die Entwicklung des Liedes in der Ostmark einen nachteilig spürbaren Einfluß hatte. Daß diese Gefahr beseitigt wurde, liegt in zwei Tatsachen begründet. Zum ersten fanden sich in beiden Teilen Deutschlands Musiker, die im Gegensatz zu der in ihrem Gebiete herrschenden nahezu dogmatischen Ablehnung der Prinzipien der anderen Seite die Brücke nach dem anderen Ufer schlugen und damit sich durchsetzten, im Süden vor allem Haydn, im Norden J. A. P. Schulz, mit dem Ergebnis, daß die einseitige Betonung der Seite des Verstandes im Norden, der Kräfte des Gefühles und des Instinktes im Süden aufgegeben wurde und einem harmonischen Zusammenwirken der beiden Kraftfelder Platz machte mit dem Ergebnis, daß in der Wiener Klassik eine neue, höchste Blüte der gesamten deutschen Musik erwuchs, an der auch der ursprünglich in der Anschauungswelt des Nordens aufgewachsene Beethoven den maßgeblichsten Anteil hatte.

Daß aber diese rein kulturpolitisch zu wertende Entwicklung sich vollziehen konnte, war nur möglich auf Grund eines Umstandes, der auf der politischen Seite die notwendige Unterstützung gab, nämlich die persönliche Annäherung Kaiser Josephs II. an Friedrich den Großen, deren Wesen bestimmt war durch die überragende Persönlichkeit des großen Preußenkönigs.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, ob wirklich alles das, was eben dargelegt wurde, wirklich mit Friedrich dem Großen unmittelbar zusammenhängt, so ist darauf zu erwidern, daß der König die bestimmende Persönlichkeit war, deren Einfluß sich keiner der in seiner Umgebung wirkenden Künstler entziehen konnte, solange der König aktiven Anteil an all diesen Dingen nahm. Dies wurde freilich nach Abschluß des Siebenjährigen Krieges allmählich anders. Mehr und mehr zog sich der König von da ab in die Einsamkeit von Sanssouci zurück mit dem Ergebnis, daß der Berliner schöngeistige und künstlerische Kreis nun weitgehend auf sich selbst gestellt war. Von diesem Augenblick an begann aber eine Entwicklung, die ein wesentlich anderes Gesicht zeigt als zu den Zeiten der aktiven Wirksamkeit des Königs. Nach dem Tode Karl Heinrich Grauns, nach dem Wegzuge Phil. E. Bachs kamen minder bedeutende Persönlichkeiten an die Stelle dieser hervorragenden Männer. Die Tradition, die unter lebendiger Mitwirkung des Königs in kurzer Zeit geschaffen war, erstarrte zur Unfruchtbarkeit, und es drängten sich in steigendem Maße jüdische Kreise bestimmend in das Berliner Kunstleben hinein mit derartigem „Erfolg", daß bereits zu Lebzeiten des Königs deutliche Anzeichen der Zersetzung fühlbar wurden und der König schließlich überhaupt in steigendem Maße das Berliner Treiben ablehnte, allerdings ohne ihm eine entscheidende Gegenwirkung entgegenzusetzen. Gibt es einen klareren Beweis dafür, daß das Wirken einer Persönlichkeit vom Range Friedrichs im weitesten Kreise bestimmend werden mußte?

Daß die Entwicklung der deutschen Musik und der deutschen Dichtung im Endergebnis anders aussah als der König sich vorgestellt hatte, kann keinem Zweifel unterliegen. Daß er trotzdem einen bedeutenden Anteil als Anreger und Wegweiser gegeben hat, kann aber ebensowenig bestritten werden. Durchgesetzt hat sich aber im tiefsten Grunde doch die Kraft, auf die Friedrich trotz seiner zeitbedingten Skepsis für die Zukunft das größte Vertrauen setzte: die schöpferische Kraft des deutschen Wesens.

Aus dem Ringen um die deutsche Oper

Ein Lebens- und Schaffensbild Johann Nepomuk von Poißls

Von Ludwig Schrott, München

I.

Seit Hermann Kretzschmar vor beinahe 40 Jahren in der Vorrede zu seiner Neuausgabe von Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (D. d. T. I, Bd. 8 u. 9, Lpzg. 1902) wieder den Namen Johann Nepomuk von Poißls genannt hatte, ist es üblich geworden, diesem Münchner Opernkomponisten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in jeder Darstellung der Geschichte der deutschen dramatischen Musik einige ehrende Worte zu gönnen. Man kann sich dabei freilich in der Hauptsache nur auf die biographischen Einzelheiten verlassen, welche Erich Reipschläger in seiner Dissertation „Schubaur, Danzi und Poißl als Opernkomponisten" (Rostock 1911) beigebracht hatte. Eine lückenlose Lebensbeschreibung Poißls sowie vor allem eine eingehende Analyse seiner Werke liegt m. W. bis heute gedruckt nicht vor.

Und doch hat dieser Komponist von keinem Geringeren als Karl Maria v. Weber bestätigt erhalten, daß in ihm „ein kräftig schöner Zug deutschen Kunstvermögens blühe", Schillings „Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften" bezeichnet im Jahre 1837 seine „Athalia" als „eines der ausgezeichnetsten dramatischen Werke des

Jahrhunderts", und Ludwig Schiedermair billigt in seinem Buch über die deutsche Oper noch 1930 den Schöpfungen Poißls das Verdienst zu, daß sie „als durchkomponierte deutsche Bühnendramen im Sinne Schweitzers und Holzbauers über die Singspielsphäre hinausragten und den Gedanken einer vollgültigen Nationaloper wach erhielten". Jede dieser Äußerungen würde für sich allein schon unseren heutigen Versuch rechtfertigen, einmal tiefer als Reipschläger in das Leben Poißls einzudringen und wenigstens eines seiner zahllosen Werke näher zu betrachten.

Im bayrischen Nordgau, welcher der deutschen Musik Meister wie Gluck und Reger geschenkt hat, blühte jahrhundertelang das Geschlecht der Poißl zu Loifling. Wir wissen von großen Opfern der Familie für Fürst und Vaterland. Am 15. Februar 1783 wird dem kurfürstlichen Kämmerer Johann Nepomuk von Poißl in Schloß Haunkenzell bei Mitterfels ein Sohn geboren, der den Namen des Vaters erhält. Der Knabe zeigt in der Schule, besonders auf den Gymnasien zu Straubing und München, hervorragende Talente, im Dezember 1800 immatrikuliert er sich als stud. phil. an der Landshuter Universität. Er soll damals bereits viel Musik getrieben und als Sänger geglänzt haben. Sein Lehrer in der Komposition wird neben Abt Vogler der treffliche Münchner Kapellmeister Franz Danzi. Die erste Oper Poißls, die „Opernprobe", welche er der Kurfürstin von Bayern widmete, ist auf einen von Danzi nach dem Italienischen bearbeiteten Text komponiert worden und erbrachte bei ihrer Uraufführung am 28. Februar 1806 im Münchner Hoftheater keinen besonderen Erfolg. Ein Jahr später erlebt man auf der gleichen Bühne Danzis durchkomponierte deutsche Oper „Iphigenie in Aulis". Ihren Spuren folgt Poißl nun in zahlreichen seriösen Opern, für die er sich die Texte, manchmal nach Vorlagen Metastasios, selbst schreibt. Er wird dadurch zunächst in München mehr und mehr bekannt, dringt aber mit seiner Neugestaltung der „Merope" des Nasolini schließlich über München hinaus zunächst nach Stuttgart, wo Konradin Kreutzer das Werk 1813 aufführt, und dann nach Frankfurt, wo es 1814 erklingt. Der 3. Juni des letztgenannten Jahres bezeichnet einen Höhepunkt in Poißls Künstlerlaufbahn: An diesem Tag bringt München seine große Oper „Athalia" unter überwältigendem Beifall heraus. Alle Kritiken würdigen das Ereignis in fast hymnischen Tönen. Das Werk geht bald über die Bühnen von Stuttgart, Frankfurt, Darmstadt, es wird in Prag von C. M. v. Weber gegeben, genießt in Berlin von 1817 an mit den „höchst löblich von Schinkel angeordneten Dekorationen" solche Beliebtheit, daß man es 1820 noch einmal einstudiert, wird in Weimar von Goethe betreut und schließlich auch in Karlsruhe von dem inzwischen dorthin übergesiedelten Danzi aufgeführt.

Trotz dieses durchschlagenden Erfolges und trotzdem auch spätere Opern Poißls noch bei zahlreichen deutschen Theatern Annahme finden, verschlimmert sich die materielle Lage des Komponisten von Jahr zu Jahr. Seine Güter in der Oberpfalz geraten infolge der Auswirkungen der Napoleonischen Kriege und verschiedener Mißernten unter den Ganthammer, so daß der völlig verarmte Edelmann, der schon seit 1802 mit Gräfin Maria Walburga von Hegnenberg Dux verheiratet war und eine große Familie zu ernähren hatte, im wesentlichen auf das spärliche Einkommen seiner Frau als Stiftsdame, auf ein kleines Gnadengehalt des Landesherrn und die Gratifikationen angewiesen blieb, welche er von Zeit zu Zeit dem guten König Max I. abzubetteln wußte. Unter solchen Verhältnissen mußte sich Poißl die für seine Entwicklung als dramatischer Komponist so bedeutsame Reise nach Italien versagen; wir treffen ihn nur 1816 und 1817 in Nord- und Mitteldeutschland und beobachten, daß er in Darmstadt an dem musikbegeisterten Großherzog Ludwig, der einst auch Vogler an seinen Hof gezogen hatte, einen warmherzigen Gönner findet. Eine Stelle ist für Poißl dort freilich so wenig frei wie in Prag, wo er sich 1818 um die Theaterdirektion bewirbt. Der von vielen Seiten anerkannte und geachtete Komponist muß also in München weiter sein Leben zu fristen versuchen. In seiner Not übernimmt er u. a. Berichterstattungen für die „Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat". Seine darin und in dem Briefwechsel mit dem Wiener Opernkomponisten von Mosel niedergelegten Kunstansichten enthalten neben vielen glatten Vernünfteleien doch manchen beherzigenswerten Satz. Auch die anonym erschienenen, von Poißl stammenden „Ideen über zweckmäßige Leitung eines deutschen Hoftheaters" wurden wenigstens in München stark beachtet.

Eine Gelegenheit, seine Theorien in die Tat umzusetzen und zugleich seine Finanzlage zu verbessern, erhielt Poißl endlich, als er am 24. April 1824 Hoftheaterintendant und am 7. Juni 1825 auch erster Hofmusikintendant in München wurde. In der Epoche Ludwigs I., die der Stadt der deutschen Kunst im wesentlichen ihr heutiges Gepräge gab und den Grundstein legte zu der imponierenden Ausgestaltung Münchens in unseren Tagen, in dieser Epoche hat Poißl fast neun Jahre lang die Hofbühne geleitet. Während seiner Amtsführung ist das nach dem Brand von 1823 in seiner heutigen Gestalt neuerstandene Nationaltheater eröffnet worden, er hat das lange unbenützte köstliche Residenztheater bei einem Gastspiel Ferdinand Raimunds im Jahr 1831 seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt. Zahlreiche klassische Schauspiele und Opern von ewigem Wert sind unter Poißl zum erstenmal den Münchnern bekanntgeworden. Daneben vernachlässigte er aller-

dings die Kinder seiner eigenen Muse keineswegs und gab dem Publikum und seinem König auch Anlaß zu verschiedenen Klagen über ein mangelhaftes, „mehr dem Zufalle als einer zweckmäßigen Berechnung überlassenes Repertoire". Allmählich machte sich überdies eine starke Überalterung sowohl des Opern- wie des Schauspielensembles bemerkbar, welcher der recht konservative Intendant durch eine geeignete Personalpolitik nicht zu begegnen wußte. Da auch die Finanzlage des Theaters immer mehr auf eine absteigende Linie geriet und Poißl sich der entschlossenen Beseitigung verschiedener administrativer und künstlerischer Mängel nicht gewachsen zeigte, enthob ihn Ludwig I. am 26. Februar 1833 seiner Funktion als Hoftheaterintendant und setzte Karl Theodor von Küstner an seine Stelle.

Poißl amtierte nun weiter als Hofmusikintendant, bis er am 1. März 1847 zum königlichen Oberstkämmerer befördert wurde. Seine wirtschaftlichen Verhältnisse blieben nach wie vor ungünstig; die Lust am Komponieren, die er eigentlich schon als Hoftheaterintendant verloren hatte, lebte nur noch vereinzelt auf: Am 9. November 1843 wurde in München seine letzte Oper uraufgeführt, die „Zayde". Man konnte höchstens von einem Achtungserfolg sprechen. Immerhin betraute der König den halbvergessenen Komponisten, der seltsamerweise zu den Anhängern der Lola Montez in München zählte, am 1. Januar 1848 noch einmal mit der Führung des Hoftheaters. Diesmal überdauerte der schöne Traum kaum die erste Hälfte des „tollen Jahres". Der Nachfolger Ludwigs I., König Max II., entfernte bereits am 5. Juli 1848 Poißl von seinem Posten und entzog ihm obendrein seine Gnade. Nun scheint erst das völlige Dunkel der Verlassenheit über den unglücklichen Künstlerbaron hereingebrochen zu sein. Wir besitzen erschütternde Klagebriefe von ihm und seiner 1828 nach dem Tode der ersten Gattin geehelichten zweiten Frau Katharina geb. von Weinbach. Kein Kummer, angefangen bei eigenem Siechtum und Entblößung von allen Mitteln bis zu verschiedenartigstem Unglück mit den Kindern blieb dem Greis erspart. Als endlich den 83jährigen am 17. August 1865 der Tod erlöste, war eben im Münchner Hoftheater, unweit seiner Wohnung an der Hildegardstraße, mit dem „Tristan" das deutsche musikdramatische Werk ins Dasein getreten, welches auch die künstlerischen Bestrebungen Poißls in nebelhafte historische Fernen rückte. Ein langes Leben voll Hingabe an die Kunst, ehrlichen Ringens, unablässigen Opferns und Verzichtens schien nur spärliche Früchte getragen zu haben.

II.

Die nähere Betrachtung von Poißls Werken wird uns schnell die Gewißheit verschaffen, daß sie doch nicht Zeugnisse vergeblicher Bemühungen sind. Zwar gewinnen wir dieses Bewußtsein weniger angesichts der zahllosen außerdramatischen Arbeiten des Komponisten, seiner Oratorien, Kirchenkompositionen, Lieder und Kammermusikstücke als vielmehr auf Grund seiner Opern. Hier begegnen wir 13 Schöpfungen, die immerhin weitreichende Wirkungen in einer für die Entwicklung der deutschen dramatischen Musik wesentlichen Epoche erzielten.

Poißls Lebenswerk auf diesem Gebiet läßt sich bequem in drei Abteilungen gliedern. Wir besitzen von ihm heitere und halbernste, sogenannte große und ferner noch romantische Opern. Zu den heiteren und halbernsten zählt „Die Opernprobe" (Uraufführung München 1806), „Aucassin und Nicolette" (Urauff. München 1813), „Wir wie mir" (unaufgef., komp. 1815) und „La Rappresaglia" (Urauff. München 1820). Als große Opern wären außer dem verlorengegangenen, 1808 in München uraufgeführten „Antigonus" zu nennen: „Merope" (Urauff. München 1812), „Ottaviano in Sicilia" (Urauff. München 1812, als deutscher „Oktavian" 1826), „Athalia" (Urauff. München 1814), „Der Wettkampf in Olympia" (Urauff. München 1815), „Nittetis" (Urauff. Darmstadt 1817), „Issipile" (unaufgef., komp. 1818/19). Romantische Werke sind „Die Prinzessin von Provence" (Urauff. München 1825), „Der Untersberg" (Urauff. München 1829) und „Zayde" (Urauff. München 1843).

Wie man sieht, kann heuer eine der Opern ein kleines Jubiläum feiern: Am 21. April 1940 waren 125 Jahre seit der Uraufführung des „Wettkampfes in Olympia" verstrichen. Es handelt sich dabei um eine so charakteristische Arbeit, daß wir uns von der kurzen Untersuchung ihrer Wesenszüge einige Aufklärungen über die Bedeutung Poißls für die Operngeschichte erwarten dürfen.

Nach einigen Versuchen auf dem Gebiet der italienischen Oper hatte unser Komponist 1814 mit seiner „Athalia" eines der frühen Musterbeispiele einer deutschen durchkomponierten Oper aufgestellt. Trotzdem die Geschichte der Königin Athalia im 11. Kapitel des 4. Buches der Könige eine nationaljüdische Angelegenheit ist, gezeichnet mit allen möglichen peinlichen Charaktermerkmalen einer uns fremden Rasse, und obwohl dieser Stoff von dem Schauspieler Johann Gottfried Wohlbrück nach der „Athalia" des Racine schlecht und recht zu einem Libretto gestaltet worden war, erschien den Zeitgenossen der Befreiungskriege die Oper Poißls doch als eine „nationale Tat". Nur Zelter fand, daß die Athalia ein „rohes, dummes Weib, ein Mordracker" und dagegen „das kleine Joaschen wie eine Wurst gestopft sei mit Weisheit, Frömmigkeit und viel Redensarten". Dennoch störte auch ihn der stark oratorienhafte Zug der „Athalia" und ihre mehr oder weniger von Mozart, Gluck, der französischen und der neuneapolitanischen Schule beeinflußte Tonsprache genau so

wenig wie die meisten seinerzeitigen Rezensenten, die sehr richtig empfanden, daß diese Oper den Vorzug hatte, durch eine programmatische Ouvertüre, gute Deklamation, gelungene Zusammenraffung rezitativischer und arioser Teile und den sinngemäßen Aufbau der Ensemblestücke eine sehr weitgehende Ausdeutung des Textes zu ermöglichen. In der hiermit bewirkten Einheit von Wort und Ton erblickte man aber damals schon das Wesen der „Oper, die der Deutsche will".

Das Interesse der deutschen Musikwelt an dem der „Athalia" folgenden Werk Poißls mag kein geringes gewesen sein. Wird es in dem wiedererrungenen Vaterlande, wie es das Münchner Theaterjournal von 1814 bereits ausdrückte, „dem lange ersehnten schönen Zeitalter einer nationalen Kunst, der Begründung eines nationalen Kunsttypus" dienen, wird es noch näher an das Gesamtkunstwerk heranführen als die „Athalia"?

Poißl hat sich den Text zu seinem „Wettkampf" selbst gedichtet. Er legte das wohl berühmteste Libretto Metastasios zugrunde, die „Olimpiade". Der große italienische Dichter hatte darin bekanntlich die von Herodot erzählte Geschichte der Hochzeit Agaristas, der Tochter des Königs Kleisthenes von Sikyon, zu einer Operndichtung gestaltet, die mit ihren Sprachschönheiten, ihrem galanten Heroentum, ihrem Rationalismus, ihrem empfindsamen Freundschaftskult und ihrem Großmutsüberschwang zahllose dramatische Komponisten des 18. Jahrhunderts zur Vertonung reizen mußte. Was Poißl in einer viel späteren Zeit von ganz anderer Geisteshaltung noch einmal veranlaßte, den Stoff aufzugreifen, war wohl hauptsächlich dessen klassisches Kolorit. Übrigens erwies sich der Komponist bei seiner dichterischen Arbeit recht geschickt. Er suchte den unübersichtlichen Roman von dem Jüngling Megakles, der für seinen Freund, Prinz Licidas von Kreta, um die von ihm selbst geliebte Aristea kämpfen muß, schließlich nach vielen Wirren aber doch selbst Aristea erhält — wie Licidas die ihm bestimmte Argene —, so klar als möglich zu gestalten und entwickelte aus der Solooper Metastasios ein musikalisches Drama mit reichen Ensemblestücken, lebendigen Aktanfängen, durchgehender Möglichkeit zu Begleitrezitativen, großen Steigerungen und effektvollen Finalszenen. Die Versifizierung des Ganzen ist zwar wenig originell, doch flüssig, wie man es bei Poißl, der u. a. auch Racines „Andromache" übersetzte, nicht anders erwarten kann.

Die Musik zum „Wettkampf" wird dem Drama weitgehend gerecht. Zwar erscheint die Ouvertüre mit ihrer stellenweisen Lustigkeit nicht gerade als zweckmäßige Einleitung des ernsten Stückes, doch kommen geistvoll verwendete Erinnerungsmotive, die vom Streichquartett begleiteten Rezitative mit ihrer guten Deklamation, gewisse Tonmalereien und die Schlagkraft der Chöre der musikalischen Untermalung der Handlung sehr zugute. Einmal wird, was Ernst Bücken in seinen Untersuchungen über den „Heroischen Stil in der Oper" bereits bemerkte, ein Come-da-lontano-Effekt so ausgebaut, daß ihn „die romantischen Dichter und Komponisten bis zum Pilgerchor im Tannhäuser immer wieder nachgeahmt haben". Daneben erklingen theatralische Effektmittel Spontinis so gut wie eine echt italienische Konzertarie und kehlgerechte Koloraturen. Die Melodiebildung hat wenig Charakteristisches. Sie lehnt sich u. a. an Mozart und die Wiener Klassiker an, manchmal hört man aber auch Weisen von einer gerundeten Eleganz, die, in Danzigs Lehre gewonnen, auf Weber vorbildlich gewirkt hat.

Trotzdem die Beziehungen zwischen Musik und Drama im „Wettkampf" immer noch enge sind, erscheinen sie doch nicht mehr ganz so glücklich wie in der „Athalia". Die Rezitative sind stellenweise farbloser, die Charakteristik von Figuren und Situationen hat an Eindringlichkeit verloren, der Fluß des Ganzen wird durch allzu ausgedehnte Lyrismen gestört, weshalb Weber, als er die Oper 1821 in Dresden herausbrachte, sich noch in den letzten Proben zu einschneidenden Kürzungen entschließen mußte. Der in den früheren Werken, besonders in der „Athalia", eingeschlagene Weg zum Gesamtkunstwerk wurde im „Wettkampf" nicht weiter fortgesetzt. Der Komponist kehrte vielmehr um: Seine folgenden Opern, „Nittetis" und „Issipile", zu denen er sich ebenfalls die Texte nach Metastasio in stark „schillernder" Sprache bearbeitete, sind nicht mehr durchkomponiert; in ihnen verschiebt sich auch das Gleichgewicht zwischen Wort und Ton immer mehr zugunsten des letzteren. Es erwies sich, daß die Antikenoper des 18. Jahrhunderts selbst bei zweckmäßiger dramaturgischer Neueinrichtung kein geeigneter Ausgangspunkt für das deutsche Musikdrama war. Das empfanden auch die Zeitgenossen, die teilweise die Handlung im „Wettkampf" nicht mehr verstanden und Bearbeitungen ausländischer Meisterwerke gar nicht als deutsche Opernsujets gelten lassen wollten. Zwar fand der „Wettkampf" noch günstige Aufnahme in München, Stuttgart, Darmstadt, Dresden und sogar begeisterte in Weimar, die „Nittetis" kam jedoch nur mehr in Darmstadt, München und Berlin heraus, und die „Issipile" erblickte das Rampenlicht überhaupt nicht mehr.

Poißls große deutsche Opernpläne scheiterten an der mangelnden Originalität des Dichterkomponisten, der sich keine neuen Stoffgebiete erschließen konnte und dem die Gnade reicher musikalischer Einfälle versagt war. So ging er schließlich dazu über, mit der „Rappresaglia" eine reine Opera semiseria zu liefern, um dann in der „Prinzessin von Provence" und im „Untersberg" ins Reich der romantischen Zauberoper hinüberzuwechseln. Hier muß er aber Weber und Marschner schon wegen

der bei ihm fehlenden Verankerung des Sagengehaltes im deutschen Volkstum und in ewigen Naturgesetzen weichen. Als er schließlich mit seiner „Zayde“ noch einmal eine große, durchkomponierte historisch-romantische Oper gibt, da wird an dieser zeitlichen Parallelerscheinung des „Holländer“ und des „Tannhäuser“ auch noch der Mangel einer wahrhaften dichterischen Konzeption fühlbar.

Demnach könnte Poißls Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Oper fast ausschließlich als ein negativer erscheinen. Tatsächlich beruht die Bedeutung des Komponisten teilweise auch darin, daß er gewisse Bereiche der Oper ausgeschritten, bestimmte Gattungen abgeschlossen hat, so daß seinen Mitstrebenden und Nachfolgern die Grenzen des Möglichen klar wurden. Es war ein Stück seines historischen Auftrages, zu demonstrieren, daß Kompromisse mit den alten romanischen Opernformen nicht zum gewünschten Ziel eines deutschen Musikdramas führen konnten. Wenn ein Meister wie Spohr an der „Athalia“ auffallende Mozart-Reminiszenzen und Mangel an Lebendigkeit feststellt, so trifft er damit Erscheinungen, die letzten Endes bedingt waren durch die klassizistische Grundlage der Poißlschen Oper. Weber, ein so guter Freund unseres Münchner Komponisten er war, hat das deutlich gefühlt, als er in einem Begleitaufsatz zur Dresdner Aufführung des „Wettkampfes“ den durchkomponierten Opern, die im Zeichen der Gluck-Nachfolge nur Stoffe aus dem klassischen Altertum zur Grundlage haben, wegen des „zum Romantischen sich neigenden Zeitgeistes“ keine rechte Zukunft prophezeite.

Allerdings — und damit kommen wir zur positiven Wirkung von Poißls Lebenswerk — hat gerade Weber aus diesem entscheidende Anregungen empfangen. Die Sommermonate der Jahre 1811 und 1815, welche er in München verbrachte und in denen er mit Poißl dessen Opern durchging, vermittelten dem späteren Meister des „Freischütz“ reiche dramaturgische Erfahrungen. Max Maria von Weber bezeugt in der Biographie seines Vaters ausdrücklich, daß er „in der Opernkomposition weit unerfahrener“ gewesen sei als der um drei Jahre ältere Poißl. Nach Karl Maria von Webers eigenen Worten bewundert er an den

Schöpfungen seines Freundes „große Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reiche Harmonienfolge, zweckmäßige, mannigfaltige Instrumentation und fließende, klar hingestellte Melodie“. Daneben hat u. a. Poißls programmatische Ouvertüre, seine Verwendung der Erinnerungsmotive, sein begleitetes Rezitativ, seine aus ariosen und rezitativischen Bestandteilen gemischte große Szene zweifellos ähnliche Stileigentümlichkeiten in Webers Schaffen und damit bei einem Hauptzeugnis deutscher Opernkunst vorbereitet.

Man ist nun wohl versucht, äußerlich musikalisch-technische Errungenschaften, die Poißls künstlerisches Verdienst bis zu einem gewissen Grad ausmachen, nicht hoch zu veranschlagen. Tatsächlich wird auch die Geschichte der Künste genau so wie die der politischen Weltgestaltung von einzelnen auserwählten Männern geschrieben. Genies bestimmen in jedem Fall den Lauf der Dinge, in jedem Fall müssen sich die Begnadeten aber auch stützen können auf hingebungsvolle Mitwirkung ungenialer, bescheidener Kräfte, denen man sich nur mit dem rechten Magnet nähern muß, um auch in ihnen den Strom jener großen Urkraft zu spüren, von der sie ein Teil sind.

So gewahren wir denn bei der Beschäftigung mit dem Freiherrn Johann Nepomuk von Poißl ebenfalls ein leidenschaftliches Bemühen um das ersehnte Nationalkunstwerk, das ihn, den letzten deutschen Komponisten von Texten Metastasios, in mancher Beziehung doch zum Bahnbrecher für neue Formen in der deutschen Oper werden ließ. Womit uns schließlich der Kleinmeister Poißl mit demselben Recht zu einer Beachtung seines Schaffens im Rahmen einer Weiterentwicklung des überkommenen musikdramatischen Erbes verpflichtet wie die großen Schicksalslenker unserer Kunst.

Der Engländer in den Pariser Novellen Richard Wagners

Eine zeitgemäße Betrachtung

Von Otto Daube, Detmold

Der junge deutsche Musiker, der voller Sehnsucht und Ehrfurcht im Herzen, ein rechter deutscher Idealist, ausgezogen ist, um seinen geliebten Beethoven zu sehen, begegnet auf seiner „Pilgerfahrt“ zu dem großen Einsamen auf einer Landstraße im schönen Böhmen einem reisenden Engländer. Auch dieser ist auf dem Wege nach Wien und zu Beethoven. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen den beiden, dem jungen Deutschen mit seinem tiefen Gemüte und der inneren Begeisterung für das höchste Ziel seiner Träume, den Meister, dem er alles verdankt, was er selbst als

Musiker wurde, zu sehen, und dem selbstgefälligen Briten, in dem Wagner den Typus des englischen Volkes, den „Briten an sich", mit allen Schwächen seines Nationalcharakters dargestellt hat. Während die Erscheinung jenes jungen Idealisten uns durch die Wahrhaftigkeit seines Charakters und durch den Grundzug seines Wesens, eine rührende Bescheidenheit, sogleich anspricht, stößt uns die Kälte des nur auf die Sensation und den Triumph eines Besuches bei Beethoven bedachten Briten um so mehr ab, als das Bild, das Wagner von ihm entwirft, den unmittelbaren Eindrücken und Erfahrungen nachgezeichnet ist, die er während seines ersten Pariser Aufenthalts erlebte, und wir auf Schritt und Tritt, in jeder Äußerung, Überlegung und Handlung des Briten mit aller Klarheit und Bestimmtheit das Bild festgehalten sehen, in dessen Gestalt uns der Brite auch heute wieder erscheint.

Der Engländer der Novellen ist vermögend. Das Bewußtsein, durch seinen Reichtum unabhängig zu sein, ja sich alle Vorteile vor anderen verschaffen und jeden seiner Wünsche sich erfüllen zu können, wird zur Schwäche seines Charakters. Sein Geld, sein einziger Wert, hat ihn herzlos gemacht. So fährt er in einem eleganten Reisewagen; aber er denkt nicht daran, den jungen Deutschen, der ihm wiederholt behilflich ist, einzuladen, in seinen Wagen einzusteigen, obwohl er weiß, daß dieser das gleiche Reiseziel hat. Davon erzählt Wagner die folgende Episode:

„Es war auf der Landstraße. Ein Rad seines Wagens war gebrochen; mit majestätischer Ruhe saß er aber noch darin, sein Bedienter hinten auf, trotzdem, daß der Wagen ganz auf der Seite hing. Ich erfuhr, daß man den Postillion zurückerwartete, der nach einem ziemlich entfernten Dorfe gelaufen sei, um einen Schmied herbeizuschaffen. Man hatte schon lange gewartet; da der Bediente nur Englisch sprach, entschloß ich mich, selbst nach dem Dorfe zu gehen, um Postillion und Schmied anzutreiben. Wirklich traf ich den ersteren in einer Schenke, wo er beim Branntwein sich nicht sonderlich um den Engländer kümmerte; doch brachte ich ihn mit dem Schmied bald zu dem zerbrochenen Wagen zurück. Der Schaden war geheilt. Der Engländer versprach mir, mich bei Beethoven anzumelden, und — fuhr davon."

Erst als dem vorausfahrenden Briten einfällt, daß ihm der junge Deutsche auch bei Beethoven von Vorteil sein könnte, hält er, nachdem er ihm zweimal gleichgültig für dessen Beschwerden der Fußwanderung davongefahren, an, um ihm nun mit echt britischer Heuchelei und „auffallender Beharrlichkeit" den „Vorteil" des Wagens aufzudrängen. (Man denke nur an die politischen „Garantieversprechungen", die England so gerne an die europäischen kleinen Staaten gibt, sobald diese ihm nicht mehr gleichgültig, sondern den eigenen Absichten nützlich erscheinen.) Aber der junge Musiker hat wohl erkannt, daß „der Engländer mir zu meinem Verderben sich aufdrängen wollte", und lehnt, auf die „Vorteile" einer bequemen Fahrt verzichtend, ab, um seine „fromme Sehnsucht" nicht durch die Gemeinschaft mit dem reichen Gentleman zu entweihen.

Mit unheimlicher, teuflischer Beständigkeit geht der Engländer weiterhin zu Werke. Beethoven, längst verärgert über aufdringliche, neugierige und sensationslüsterne Engländer, die ihn mit Besuchen überlaufen haben, läßt sich nicht sprechen. Aber unser Brite gibt nicht nach. Dem Tage später eintreffenden Deutschen gesteht er: „Ich bin schon viele Tage hier und habe in diesem garstigen Hotel Quartier genommen, um Beethoven nahe zu sein. Glauben Sie mir, es ist sehr schwer, Beethoven zu sprechen; dieser Gentleman hat sehr viele Launen. Ich bin im Anfang sechsmal zu ihm gegangen und bin stets zurückgewiesen worden. Jetzt stehe ich sehr früh auf und setze mich bis spät abends an das Fenster, um zu sehen, wann Beethoven ausgeht."

Verschlagen findet er durch Intrigen und Bestechungen dennoch die Mittel, die ihn seinem Ziele näher bringen, einem Ziele, das ihm kein inneres Herzensbedürfnis ist, sondern nur seine Eitelkeit und sein britisches Selbstgefühl befriedigen soll. Wenn er nach seiner Reise über den Kontinent nach London zurückkehrt, dann will er unter seinen Landsleuten damit prahlen können, daß er alle europäischen Berühmtheiten kennenlernte. Wahllos hat er sich eine Liste von ihnen zusammengestellt, ein Parvenü, dem jeder wahre Geschmack, jede innere Bildung, jede Hingabe an ein großes Ideal, jedes Urteil fehlt und der sich Rossini ebenso nur als Schaustück seiner Neugier ansehen wird wie nun auch Beethoven seiner Gier nach Reisetrophäen verfallen sein soll. Das hatte Beethoven wohl erkannt; „diese reisenden Engländer" — so läßt ihn Wagner sagen — „haben mich schon bis auf das Blut geplagt. Sie kommen heute einen armen Musiker zu sehen wie morgen ein seltenes Tier."

Der Brite aber liegt auf der Lauer, folgt dem jungen Deutschen heimlich und beobachtet dessen Unternehmungen, drängt sich ihm unerbeten auf und ist selbst durch beleidigende Zurückweisungen, mit denen dieser empört sich endlich von dem Engländer zu befreien sucht, nicht zurückzuschrecken. Man sieht ihn ordentlich vor sich in Wagners Darstellung: „Endlich versuchte ich Unhöflichkeit und suchte ihn durch Grobheit von mir zu entfernen; weit davon aber, sich dadurch aufbringen zu lassen, begnügte er sich mit einem sanften Lächeln".

Die Brutalität, mit der der Engländer seine Absichten durchzusetzen entschlossen ist, kennt keine



Bildnis des Freiherrn J. N. von Poißl
Lithographie von Legrand nach Schimon



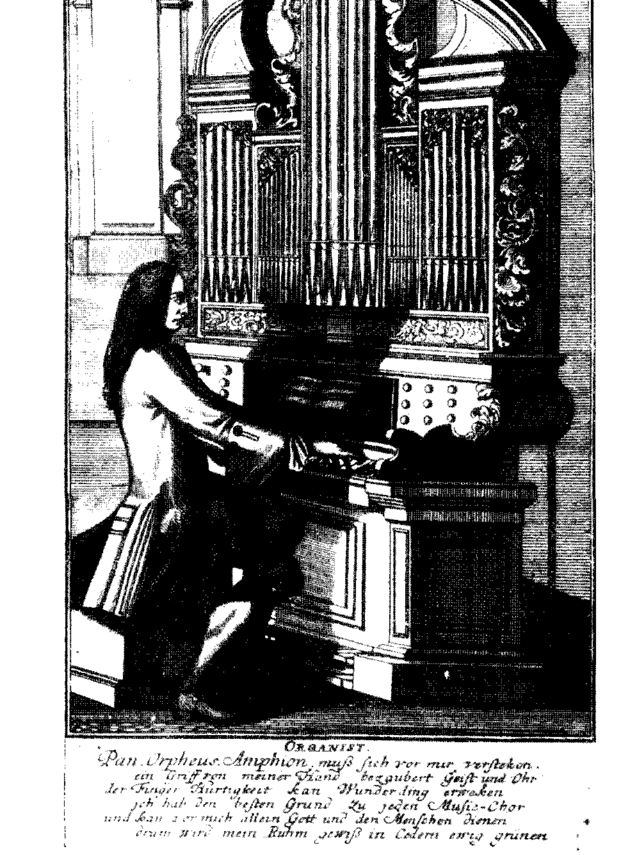
Gruppenausschnitt aus einer Lithographie von 1830 mit Intendant von Poißl (in Intendantenuniform mit Schnupftabakdose) inmitten von Künstlern des Münchner Hoftheaters (Urban, Eslair, Löhle, Fries, Pellegrini und den Damen Fries und Hayn)

(Zu dem Aufsatz von L. Schrott „Aus dem Ringen um die deutsche Oper". Die Bilder wurden vom Historischen Stadtmuseum, München, zur Verfügung gestellt.)

Von der Erstaufführung der „Königin" von Klenau in der Berliner Staatsoper
Bühnenbild von Emil Preetorius



PAUCKE
Kaum daß mein Arm sich regt, so blincket der muntre Degen
es Donnert, blitzt und kracht wann ich die Paucke rühr
man bringet keinen Sieg, ohn meinen Schall zuwegen,
nebst diesem heiß ich auch der Music Chors Zier;
wann man den Höchsten lobt, so lasse ich mich finden,
und bey der Fürsten Lust bleib ich niemahl dahinden.



ORGANIST.
Pan, Orpheus, Amphion, muß sich vor mir versteken.
ein Griff von meiner Hand bezaubert Geist und Ohr
der Finger Hurtigkeit kan Wunderding erweken
ich hab den besten Grund zu jeden Music-Chor
und kan dormich allein Gott und den Menschen dienen
drum wird mein Ruhm gewiß in Cedern ewig grünen

Bilder von Musikinstrumenten aus dem um 1740 erschienenen Werk:
Musicalisches Theatrum, auf welchem alle zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta in anmuthigen Posituren lebhafft gezeiget und allen Music-Liebhabern zu gefälliger belustigung vorgestellet werden.
Nürnberg zu finden bei Joh. Christoph Weigel.

(Vgl. auch Januar-Heft 1940)

(Entnommen dem Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)

Rücksichten auf den anderen, keinen Takt, keinen Anstand. Es ist ihm gleichgültig, Beethoven in einer Stunde der Erholung, die dieser in einem entlegenen Biergarten sucht, belästigt und vertrieben zu haben. Von dem Meister nur mit einem Blick der Verachtung abgewiesen zu sein, bekümmert ihn nicht. („Goddam! Dieser Gentleman ist würdig, Engländer zu sein!" — das ist der erste Ausdruck seiner wahren „Bewunderung" für die Schroffheit, mit der Beethoven ihm seine Verachtung zeigte.) Wieder ist es endlich sein Geld, mit dem er den Wirt des Gasthauses besticht, um zu erfahren, wann Beethoven den jungen Deutschen empfangen will, und so dringt er endlich ungebeten und unerwünscht in die Wohnung des Meisters ein, noch bevor ihm dieser den Zugang hätte verwehren können, und nimmt vor jenem nur für sich die Stunde des Empfanges durch Beethoven in Anspruch. —

Demselben Briten begegnet der junge Deutsche Jahre später noch einmal in Paris, am „Hauptplatz der Welt, wo die Kunst aller Nationen in einem Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden" und wo der junge deutsche Idealist, den die „Sirenenklänge" von Paris und die Hoffnungen auf Erfolge angelockt hatten, getäuscht durch den falschen Schein des trügerischen und unwahren französischen Kunstlebens, in Wahnsinn, Hunger und Elend zugrunde geht. (Die Novelle „Ein Ende in Paris" ist die Geschichte von Wagners eigenen Erlebnissen und Enttäuschungen.)

Was in der ersten, der „Beethoven"-Novelle, von Wagner über den Briten noch mit einem Unterton der Ironie erzählt ist, gewinnt hier durch die ergreifende Tragik der Vorgänge den Charakter des bittersten Ernstes und der Anklage gegen die vollständige Abscheulichkeit, Nichtswürdigkeit und Rücksichtslosigkeit, in der der Brite dargestellt erscheint.

Das einzige Glück des jungen Deutschen ist ein schöner Hund, den er über alles liebt. Auch dann, als seine letzten Hoffnungen zerbrochen und seine letzten Mittel versiegt sind, vermag er sich von dem treuen, schönen Tier nicht zu trennen. Selbst schon elend von den Entbehrungen, die er sich auferlegte, um wenigstens sich das Tier zu erhalten, begegnet er dem Engländer vor einem Konzerthause und sieht sich von diesem, der auch ihn wiedererkennt, obwohl er ihm wie einem Gespenst zu entfliehen versucht, verfolgt und festgehalten. Aber es ist nicht der junge Musiker, dem das Interesse des Engländers gilt, sondern der prachtvolle Hund, da einen solchen zu besitzen „sich für einen Gentleman schickt".

„Auch ich" — so gesteht der Brite — „habe davon eine Unzahl bereits besessen. Leider aber waren die Bestien alle unmusikalisch; sie konnten nicht vertragen, wenn ich Horn oder Flöte blies, und sind mir deshalb immer entlaufen. Nun muß ich aber annehmen, daß, da Sie das Glück haben, ein Musiker zu sein, auch Ihr Hund musikalisch ist; ich muß hoffen, daß er daher auch bei mir aushalten wird. Ich biete Ihnen deshalb fünfzig Guineen für das Tier!"



„Erbärmlicher! — Nicht für ganz Britannien ist mein Freund mir feil!" Das ist die Antwort des jungen Deutschen, der eben noch sein letztes Schmuckstück, ein kostbares Andenken, hatte versetzen müssen, um für sein geliebtes Tier sorgen zu können. Denn „Selbsterhaltung ist die erste Pflicht, menschliche Gesinnung gegen die Tiere eine zweite und schönste", das ist die Einstellung des jungen Deutschen in der Novelle und war ein Lebensgrundsatz Wagners.

In der letzten Stunde vor seinem Tode berichtet nun der junge deutsche Musiker einem herbeigerufenen Freunde von dem nichtswürdigen Beginnen, mit dem der Brite sich dennoch in den Besitz des Hundes zu setzen wußte:

„Es war heller Mondschein; dann und wann glaubte ich zu bemerken, wie die lange Gestalt des Engländers mich verfolgte. Ich verdoppelte meine Schritte und blickte mich noch angstvoller um; bald erblickte ich das Gespenst, bald nicht mehr. Keuchend erreichte ich mein Asyl, gab meinem Hunde zu essen und streckte mich hungrig auf mein hartes Lager. — Ich schlief lange und träumte fürchterlich. Als ich erwachte, — war mein schöner Hund verschwunden. Wie er mir entlaufen oder wie er durch die allerdings schlecht verschlossene Tür entlockt worden, ist mir noch heute unbegreiflich. Ich rief, ich suchte ihn, bis ich stöhnend zusammensank." — Noch einmal war er beiden, dem Engländer auf einem Ausritte und dem von ihm gestohlenen Hunde, begegnet, als der Wahnsinn bereits den von der Not Verzehrten befallen hatte.

„Du entsinnst dich, daß ich den Treulosen eines Tages in den Champs élysées wiedersah, — du weißt, welche Anstrengungen ich machte, um seiner wieder habhaft zu werden; du weißt aber nicht, daß dies Tier mich erkannte, mich aber floh und vor meinem Rufe wich. Nichtsdestoweniger verfolgte ich ihn und den satanischen Reiter, bis dieser in einen Torweg hineinsprengte, der sich

krachend hinter ihm und dem Hunde schloß. In meiner Wut donnerte ich an die Pforte: — ein wütendes Bellen war die Antwort. — Dumpf, wie vernichtet, lehnte ich mich an, — bis mich endlich eine auf dem Waldhorn ausgeführte greuliche Skala aus der Betäubung weckte, die aus dem Grunde des vornehmen Hotels zu meinen Ohren drang und der ein dumpfes, klägliches Hundegeheul folgte. Da lachte ich laut auf und ging meiner Wege. —"

Den Engländer, im Besitz des Tieres, bekümmerte weder der Jammer jener Elendsgestalt vor seinem Hause noch die Qualen, die er mit seiner Musik dem gestohlenen Hunde zufügte.

Der junge deutsche Musiker aber gedenkt sterbend noch einmal seines schönen Tieres: „Ich will, daß du meinen Hund nicht schlägst, wenn du ihm einmal begegnen solltest; ich nehme an, daß er zur Strafe seiner Treulosigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat."

Ergreifend und zugleich eine letzte bittere, grimmige Ironie auf die Erscheinung des Engländers ist der Schluß der Novelle, der von der Beerdigung des deutschen Musikers erzählt:

„Als wir uns bescheiden dem Kirchhofe des Montmartre näherten, bemerkten wir einen schönen Hund, der ängstlich die Bahre und den Sarg beschnupperte. Ich erkannte das Tier und blickte mich um; — stolz zu Pferde gewahrte ich den Engländer. Er schien das angstvolle Benehmen seines Hundes, der dem Sarge auf dem Kirchhof nachfolgte, nicht begreifen zu können, stieg ab, übergab seinem Bedienten sein Roß und erreichte uns auf dem Kirchhofe.

‚Wen begraben Sie, mein Herr?' fragte er mich. — ‚Den Herren jenes Hundes', gab ich zur Antwort. ‚Goddam!' rief er aus, ‚es ist mir sehr unlieb, daß dieser Gentleman gestorben, ohne das Geld für die Bestie erhalten zu haben. — — — — Ich werde aber meinen Fehler gutmachen und die fünfzig Guineen für den Hund zu einem Denkstein bestimmen, der auf das Grab des ehrenwerten Gentleman gesetzt werden soll!' — (Man hört ordentlich aus diesen Worten einen Churchill oder Chamberlain reden!) — Er ging und bestieg sein Pferd; der Hund blieb am Grabe, — der Brite ritt davon!" — —

Nicht zufällig ist es ein Engländer, den Wagner in seinen Pariser Novellen dem Deutschen gegenüberstellt. Kein größerer Gegensatz zum deutschen Geiste war ihm denkbar, als der Krämergeist der Briten, der keinen Beitrag zur Kultur Europas geleistet hatte wie das Land, das Europa einen Dante und Tasso, einen Michelangelo und Raffael, einen Palestrina und Spontini geschenkt hatte, wie die Kulturen Spaniens und Frankreichs, wie die Antike von Hellas. Gewiß, neben Homer und den griechischen Tragikern, neben den Meistern Italiens, neben den deutschen Klassikern Goethe und Schiller, neben seinem geliebten Beethoven war es Shakespeare, dessen dramatischem Genius seine ganze Bewunderung und Verehrung galt, dessen Sprache er schon in früher Jugend gelernt hatte, um ihn in der Urfassung lesen zu können, und den er unter dem Eindruck von der ungeheuren Wirksamkeit seiner Dramen den „im Wachen fortträumenden Beethoven" nannte („Beethoven"-Schrift). Aber Wagner hatte ebenso erkannt, daß es erst der deutsche Geist war, der die Größe des Dramatikers Shakespeare begriffen und sie der Welt offenbart hatte, „während den Engländern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Zirkusevolutionen geworden" waren. („Deutsche Kunst und deutsche Politik.")

Das Bild, das Wagner in den Novellen vom Nationalcharakter des Engländers entwirft, findet seine Bestätigung und Ergänzung durch zahlreiche Einzelbetrachtungen in seinen Schriften.

Die religiöse Arroganz und Heuchelei der Briten werden in den beiden folgenden Aussprüchen treffend charakterisiert:

„Es spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unseres Zeitalters, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung ist, jetzt in unmittelbaren, persönlichen Verkehr mit Gott zu treten." („Über Staat und Religion.")

„Wir erfahren, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts englische Spekulanten die ganze Reisernte Indiens aufgekauft hatten und dadurch eine Hungersnot im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingeborenen dahinraffte: keiner dieser Verhungernden war zu bewegen gewesen, seine Haustiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugnis für die Echtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der ‚Geschichte' ausgeschieden sind." („Religion und Kunst.")

Von dem starken jüdischen Einfluß auf die englische Öffentlichkeit berichtet Wagner in einer Erinnerung an seinen Besuch in London, wohin er als Dirigent eingeladen worden war:

„In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der ‚Times' (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genierte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich als Lästerer der größten Komponisten ihres Judentums wegen dem öffentlichen Abscheu zu empfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn

gerade dort genießt, anderseits vielleicht aber auch wegen des eigentümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten als auf dem Neuen Testament zu fußen scheint." („Aufklärungen über das Judentum in der Musik.")

Alles — auch das Theater und die Musik — ist für den Engländer eine Angelegenheit des Geschäfts:

„Bloß englischen Verlegern ist es möglich geworden, das Theater — allerdings in sehr ingeniöser Weise — für glückliche Verlagseffekte zu benützen. Das einzige, womit der englische Musikhandel etwas zustande bringt, ist eine mehr oder weniger dem Bänkelsängergenre entnommene „Ballade", welche im guten Falle in mehreren Hunderttausenden von Exemplaren als ‚neueste Ballade' an alle Kolonien verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, läßt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponieren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung und läßt nun die darin angebrachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt." („Über das Dichten und Komponieren.")

Ganz sinnvoll kann man sich dazu zweier anderer Stellen erinnern, die ebenso von dem englischen Interesse an der „Kunst" sprechen:

„Die Mätressenwirtschaft überlassen die Deutschen ausschließlich ihren Mitausländern, den Briten; diese qualifizieren sich vortrefflich dazu, und keiner von ihnen ist einen Tag in Paris angekommen, ohne nicht mindestens mit einer Opernsängerin in ein beglückendes, wenn auch flüchtiges Bündnis zu treten." („Pariser Fatalitäten für Deutsche.")

„Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Bankier, dessen Tochter einen ruinierten Ritter vom Hosenbandorden heiratete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper lieber noch in seinem Salon als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntag) vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch teurer bezahlen zu müssen als dort." („Die Kunst und die Revolution.") — —

„Durch einen Reisenden war es bekannt geworden, daß der unscheinbare Sarg, welcher Webers Asche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paulskirche so rücksichtslos untergebracht sei, daß zu fürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden sein." („Bericht über die Heimbringung Carl Maria von Webers aus London nach Dresden.")

Der wunderbare Entschluß Richard Wagners, den deutschen Meister aus jenem England, „wo selbst das Genie sich zu Markte bringen muß, um zu gelten" (Aus der „Rede an Webers letzter Ruhestätte"), heimzuholen in die „liebe deutsche Erde", ist ein einzigartiges Zeugnis für den Gegensatz des englischen und des deutschen Volkscharakters. Dort Herzlosigkeit und kalte Berechnung, hier Liebe. So empfand ihn der Künstler und der Politiker Wagner, der einmal (1848), und damit sei die Reihe seiner Äußerungen über England abgeschlossen, mit dem klaren Blick des Genius den Gegensatz auch in der Politik der beiden Nationen festhielt:

„Wir wollen es besser machen als die Engländer, denen die Welt ein Krämerkasten wurde. Wir wollen es deutsch und herrlich machen: Vom Aufgang bis zum Niedergang soll die Sonne ein schönes, freies Deutschland sehen, und an den Grenzen der Tochterlande soll, wie an denen des Mutterlandes, kein zertretenes, unfreies Volk wohnen, die Strahlen deutscher Freiheit und deutscher Milde sollen den Kosaken und Franzosen, den Buschmann und Chinesen erwärmen und verklären." („Rede im Vaterlandsverein.")

Natur und Illusion

Emil Preetorius und Richard Wagners Bühnenbild[1])

Von Friedrich W. Herzog, Prien am Chiemsee.

Die Einwände gegen die im Barock entstandende, durch die phantasievoll ausgreifenden Raumschöpfungen des 18. und 19. Jahrhunderts vertiefte naturalistische Bühnenform sind zu bekannt, als daß sie an dieser Stelle noch einmal wiederholt werden müßten. Das Theater hat sich längst mit der naturgegebenen und -bedingten Tatsache abgefunden, daß ein Bühnenbild auf eine Wiedergabe der Ausmaße des wirklichen Lebens, seiner Höhen und Tiefen verzichten muß. Wer bei der selbstgewollten Beschränkung der Reliefbühne, die die dritte Dimension nicht kennt, Panoptikumwirkungen verlangt, hat die Welt des Theatralischen nicht begriffen. Um gleich an einem Beispiel ihren Sinn zu erläutern: In Richard Wagners „Ring des Nibelungen" sind zwei „Requisiten" von stärkster Symbolkraft, der Walkürenfelsen und die breitästige Tanne, unter der Wotan die Walküre in den Schlaf versenkt. In der szenischen Verwirklichung sehen wir meist Baum und

[1]) Im folgenden Heft werden noch weitere besonders charakteristische Bühnenbilder von Preetorius veröffentlicht.

fels in vollplastischer Ausführung. Ihre dinghafte, ja körperliche Realität scheint gegeben, ist aber im Grunde unwesentlich, denn der Raum auf der Bühne bleibt für den Zuschauer unwirklich. Seine Dimensionen sind erdichtet und verdichtet nach willkürlich und sprunghaft wechselnden Gesetzen, die das Werk vorschreibt.

Auf der Opernbühne hat das Werk Richard Wagners wie kein anderes zu immer neuen Problemstellungen herausgefordert. Die Forderungen des Komponisten an sein Gesamtkunstwerk und ihre Gültigkeit werden von der Feststellung nicht berührt, daß sie in szenischer Beziehung zum Teil überholt sind. Dieser Erkenntnis hat Emil Preetorius, der Bühnengestalter der Bayreuther Bühnenfestspiele, mehrfach in einleuchtender Rede Ausdruck gegeben. Er kann sich dabei auf seine Arbeiten im Dienst am Werk berufen, die in einheitlicher Linie seit nunmehr zwanzig Jahren keine Abweichung im Grundsätzlichen erkennen lassen und in ihrer weitgespannten Beherrschung von Raum und Licht wahrhaft schulbildend gewirkt haben. Bevor Preetorius sein Bayreuther Werk begann, hatte er sich bereits in Berlin als überragender Szenengestalter für seine Aufgabe legitimiert. Für jeden Bühnengestalter gilt als verpflichtendes Gesetz, daß in dem ihm anvertrauten Werk Text und Musik als endgültige Objektivierungen des schöpferischen Genies in jedem Falle zu respektieren sind. Dem Wandel unterworfen ist das Bühnenbild, das seinen Ausdruck jeweils dem Zeitgeschmack verdankte. Das gilt auch von den Vorschriften Richard Wagners, deren großartige und reiche bildnerische Vision von Preetorius bejaht wird, allerdings mit der notwendigen Einschränkung, daß diese Vorstellungen Wagners nicht immer klar begrenzt, optisch scharf faßbar und konkret bildmäßig erscheinen. Daß Wagners Bildvorstellungen und Bildmittel dem Geschmack seiner Zeit, der Pariser Großen Oper und — Makarts entsprechen, wird heute nicht mehr bestritten, es sei denn von jenen paar unentwegten Gralshütern, die Reaktion mit Fortschritt verwechseln. Wagners Naturalismus ist in manchen Forderungen von der Zeit überholt, und noch so meisterlich beherrschte Mittel des Realismus reichen nicht aus, um ihn zu deuten. Preetorius sieht die Forderungen des Gestern und Heute mit unbestechlichen Augen. Hier pocht die naturalistische Illusion auf ihr vermeintliches Recht, sie will die äußerlich sichtbare szenische Verwirklichung des Gangs der Götter auf dem Regenbogen gen Walhall, ihr Erscheinen in der brennenden Burg, sie fordert die Erscheinungen von Senta und dem Fliegenden Holländer in der Schlußapotheose der Oper, dort erfüllt der Bühnenbildner in groß geschauten und gestalteten Gleichnissen die Forderung nach sinnbildlicher Größe, Einfachheit und Eindringlichkeit der Gestalten, in denen er Vorbilder ewigen Weltgeschehens sieht, „wirklicher als alle Wirklichkeit, wahrer als alle Wahrheit". Emil Preetorius sieht seine Aufgabe darin, „aus Raum, Licht und Gewandung eine sichtbare dramatische Atmosphäre zu schaffen". Er hat sie gelöst in einer szenischen Gebärde, die hinter jedem Bild das Drama, dem es als Schauplatz dient, sehen oder ahnen läßt. „Eine steingewordene, gewaltig anschwingende Woge", so stellt Preetorius den Walkürenfels als ewiges Symbol hin, das bei aller hintergründigen Bedeutung doch immer als Gesteinsmasse ein Stück echter Natur bleibt. Welche Rolle in diesem Falle das Licht spielt, das die traumhafte Wirklichkeit erhellt, das dem Vorgang Plastik und damit Leben gibt, das im Raume Nähe und Entfernung schafft und ihn sogar aufhebt, vermag nur angedeutet zu werden. Hier muß der Künstler im Absoluten schaffen, hier kann und muß er sich die Welt nach eigenen Gesetzen schaffen. Aber in dieser Bedingtheit der Atmosphäre steht der handelnde und singende Mensch als unbedingter Träger des Sinnlichen. Mit ihm muß das Bild in Bewegung sein, denn „es ist nicht — es geschieht!", um ein Wort von Preetorius anzuführen. „Kernproblem aller Bühnengestaltung ist die Verknüpfung des Räumlich-Ruhenden (Szene) mit dem Zeitlich-Ablaufenden (Drama) durch die wandelfähigen und wandelschaffenden Faktoren: Figurinen, Licht, Vorhänge und bewegliche Dekorationsteile." Ein andermal umriß Preetorius die schwere Aufgabe aller szenischen Gestaltung bei Richard Wagner dahin, einer in Ausdruckskraft und -fülle unbegrenzten Musik mit Raum, Gewandung und Licht das antwortende Gegenbild zu schaffen, weit und wandelbar genug, die Macht der musikalischen Illusion nicht zu beengen, reich und bestimmt genug, ihre schildernde Sprache sinnvoll zu ergänzen. Wohl das sinnfälligste Beispiel seiner Wagner-Deutung gab Emil Preetorius mit dem „Lohengrin", der nicht nur in Bayreuth, sondern auch in München zu den beispielhaften Inszenierungen gehört. Im ersten Aufzug wird das Bild beherrscht von der gewaltigen Eiche mit dem Gerichtssitz des Königs, die wie ein Mahnmal aus der Vorzeit eine erschütternde Sprache kündet. Dahinter breitet sich die Scheldelandschaft aus in zartesten, leicht stilisierten Farben, deren silbriger Legendenton die Sphärenklänge des Vorspiels ins Szenische übersetzt. Wagners Vorschrift sah auch noch im Hintergrund einige Bäume vor, die Preetorius ohne Bedenken opferte, um dem Baum den Charakter des ruhenden Pols zu geben. Im Mittelakt spricht Wagner von der Burg zu Antwerpen, die er selbst als naturgetreues Mittelalter dargestellt wissen wollte. Preetorius gibt im Grundriß und Aufriß mit dem vom Pallas, Kemenate und Münster begrenzten Platz alles, was die Handlung fordert. Aber jede naturalistische Einzelheit tritt zurück hinter dem mächtig aufragenden

Gemäuer und einem Treppenaufbau, der dem Zug zum Münster den Weg weist. Dieses Bild kann — so in dem Nachtgespräch Ortrud-Telramund — in das Dunkel zurückfallen, ohne undeutlich zu werden, und es behauptet seine Größe auch dann, wenn das helle Licht über die Szene hinflutet. Es bedeutet und schafft Atmosphäre, und mit ihr offenbart sie das, was für einen im Licht der Rampe schaffenden Künstler höchstes Gebot und höchste Ehre bedeutet: Dienst am Werk!

* Das Musikleben der Gegenwart *

Musikleben im Sudetengau

Betrachtet man zuerst einmal den Opernspielplan, dann sieht man, daß er meistens von altbewährtem Spielplangut zehrte. Wagner, Weber, Marschner, Lortzing, Verdi, Puccini, Flotow stehen im Programm: teils in Reichenberg, teils in Außig oder Teplitz-Schönau, Eger. Eine Ausnahme machte Troppau, wo man auch mehrere neuere bzw. zeitgenössische Werke studierte, z. B. Klenaus „Rembrandt", Pfitzners „Christelflein", Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" und „Susannens Geheimnis".

Weit abwechslungsreicher war dagegen der Konzertspielplan. Das „Sudetendeutsche Philharmonische Orchester" unternahm Reisen durch den ganzen Gau und spielte u. a. in Reichenberg, Warnsdorf, Brüx, Komotau, Saaz, Eger. In dem Reichenberger Konzert, das unter dem Ehrenschutz des Gauhauptmannes Dr. Anton Kreißl stand, wirkte auch die sudetendeutsche Pianistin Margarete Lößl (Karlsbad) mit, die Beethovens D-dur-Klavierkonzert hinreißend spielte. Dirigent der Konzerte war Dr. Otto Wartisch. Eine Erstaufführung für den Sudetengau bedeutete das Konzert des städtischen Chores in Bodenbach, der unter der Leitung von Franz Storch das Oratorium von Josef Haas „Das Lied der Mutter" herausbrachte. Ein Kulturabend der Gauselbstverwaltung in Reichenberg wurde dem Schaffen des Komponisten Hans Feiertag gewidmet, dessen eindrucksstarke Lieder Isolde Riehl (Wien) mit feinem Sinn für den stilistischen Eigenton sang; seine Violinsonate, die ein sicheres und zielbewußtes Können verrät, spielte Emma Kostelecky.

Ein besonderes Ereignis war die Veranstaltung des „Gaukulturmonates Mai 1940", der unter der Devise „Kunst im Kriege" abgehalten wurde. Erfüllt von dem Gedanken, kulturelle künstlerische Darbietungen nicht auf eine Woche zusammenzudrängen und dadurch die Aufnahmefähigkeit des Besuchers zu überlasten, spannte man die Veranstaltungen in den Rahmen eines ganzen Monats. Dadurch wurde es möglich, weit mehr zu bieten als in einer Woche und dennoch eine tiefere und bleibendere Wirkung beim Zuhörer zu erzielen. Die Durchführung geschah durch die NSDAP. Gauleitung Sudetenland in Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", den Formationen und angeschlossenen Verbänden, die Eröffnung erfolgte durch den Gauleiter und Reichsstatthalter Konrad Henlein in Prag. In den Plan aufgenommen wurden Theatervorstellungen, Vorträge, Dichterlesungen und Ausstellungen, vor allem aber Konzerte und Hausmusikstunden. Dabei zog man in erster Linie die heimischen und bodenständigen Kräfte heran, z. B. das „Sudetendeutsche Philharmonische Orchester", die einzelnen städtischen Orchester, Chöre, Gesangvereine und Hausmusikgruppen. Daneben aber fand eine Reihe von Gastspielen hervorragender Künstler aus dem Altreich statt. So konnte man z. B. Furtwängler, Oswald Kabasta und Hermann Diener als Gäste begrüßen.

Als Auftakt zum Gaukulturmonat 1940 und zugleich aus Anlaß des Jahrestages der Errichtung der Gauselbstverwaltung im Reichsgau Sudetenland spielte in Reichenberg das „Sudetendeutsche Philharmonische Orchester" unter Oswald Kabasta Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre, Schuberts Sinfonie Nr. 3 und Bruckners Vierte in der Originalfassung. Tags darauf eröffnete Wilhelm Furtwängler mit einem Konzert der „Berliner Philharmoniker" das „Deutsche Opernhaus" in Prag. Werken sudetendeutscher Komponisten gewidmet war ein philharmonisches Konzert des verstärkten Orchesters der Gauhauptstadt Reichenberg unter der Führung des Operndirektors Heinrich Geiger. Den tiefsten Eindruck machte die (Oswald Kabasta gewidmete) Vierte Sinfonie in C-dur von Franz Schmidt, doch auch das „Hamlet"-Vorspiel von Felix Woyrsch und K. M. Kommas „Musik für Klavier und Kammerorchester" (ein klingendes Denkmal für den sudetendeutschen Freiheitskämpfer Peter Donnhäuser) wurden beifällig aufgenommen. Die Singgemeinschaft brachte Haydns „Jahreszeiten" erfolgreich heraus, und das Städtische Orchester hatte an einem Serenadenabend Werke von Haydn, Mozart, Schubert und Komma auf die Vortragsfolge gesetzt. Für eine Klärung grundsätzlicher musikalischer Fragen wurde bei einem „Abend der Hausmusik" der Leiter der Hauptstelle Kultur des

Baupropagandaamtes, Dr. Hugo Kinzel, eingesetzt. Wertvoll ist auch der Beitrag Troppaus zum Gaukulturmonat. Anläßlich einer Neuinszenierung von Shakespeares „Wintermärchen" durch Dr. Reinhold Netolitzky erklang zum ersten Male die dazu geschriebene wirkungsvolle Schauspielmusik Leonhard Metzners. Werke ostdeutscher Komponisten (Hannemann, Westermann, Besch, Ludwig) erklangen unter der Stabführung des Dirigenten Nowakowsky in einem Gastkonzerte des „Sudetendeutschen Philharmonischen Orchesters". In Aussig spielte das städtische Orchester die Sinfonie Nr. 5 des (Aussiger) Komponisten Alfred Domansky.

Mit besonderer Freude begrüßt wurde wieder Professor Hermann Diener und sein „Collegium musicum" (Charlotte Hampe, Annelies Schmidt, Reinhold Ploch, Wolfgang Fernow). Die Künstler spielten in Prag, Reichenberg, Jägerndorf, Troppau und anderen Städten. Fast überall stand Bachs „Kunst der Fuge" auf dem Programm. Hatte man schon im Vorjahr, als Hermann Diener dieses Werk im Rahmen der ersten deutschen Kulturwoche in Prag darbot, einen unauslöschlichen Eindruck empfangen, so wurde dieses Erlebnis wieder aufs neue bestätigt. Seine Art zu musizieren, die alle schöpferischen Kräfte um Menschen weckt und freimacht, besitzt gerade in der Gegenwart eine besondere Berechtigung.

Damit sei diese kurze Skizze abgeschlossen. Sie versuchte, einige wenige Stränge aus der Fülle herauszugreifen und anzudeuten, in welcher Vielfalt sich das Musikleben im Sudetengau entfaltet.

Eduard Frank.

Salzburger Hans-Pfitzner-Tage

Uraufführung von „Elegie und Reigen"

In dem musikalischen Werk Hans Pfitzners lebt eine Tiefe und Reinheit der Gesinnung, eine programmfreie Innerlichkeit des „von deutscher Seele" kündenden Gefühls, die in seinen letzten sinfonischen Schöpfungen etwas von mozartischer Durchsichtigkeit gewonnen zu haben scheint. Anders läßt sich dieses vorbehaltlose Musizieren, diese auch im Elegischen sinnenfrohe Haltung kaum mit Worten umschreiben. Wo er heitere Lichter setzt, wirken sie in jedem Sinne als reine Musik, und auch sein „dunkles Reich", das Versunkensein in den Tiefen seines Ichs, läßt die Formgesetze klar erkennen. Der Siebzigjährige überrascht auch in seinem jüngsten Werk, „Elegie und Reigen", durch eine Beredsamkeit, die seine besten Kräfte innerlich aufschließt und volkstümlich, das heißt jedem musikempfänglichen Herzen zugänglich, erschließt. Man kann diese Entwicklung von Werk 42, dem im Jahre 1935 entstandenen Konzert für Violoncello und Orchester in G-dur, über das Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters (Werk 43), die „Kleine Sinfonie" (Werk 44) bis zu „Elegie und Reigen" verfolgen. Überall ist sein stimmklares und natürliches Musizieren aus einem sanglichen thematischen Kern gewachsen. Dem ruhigen Andante-Satz der Elegie folgt ein Rondo voll verhaltener tänzerischer Beschwingtheit, deren Zeitmaß durch den heiteren Fagotteinsatz bestimmt wird.

Die Uraufführung von „Elegie und Reigen" (Werk 45) war der krönende Abschluß der Salzburger Hans-Pfitzner-Tage, die mit einem Kammerkonzert, einem Sinfoniekonzert und einer Aufführung von Heinrich von Kleists „Käthchen von Heilbronn" in der Inszenierung und mit der Musik Pfitzners ein umfassendes Schaffensbild des Meisters zeigten. Christa Richter und Roland Raupenstrauch spielten die Violinsonate in e-moll, das von Georg Steiner geführte Mozarteum-Quartett, das jugendfrische Streichquartett in D-dur und Anton Gruber-Bauer sang, vom Komponisten begleitet, eine Auslese der schönsten und gehaltvollsten Lieder. In dem Orchesterkonzert, das Hans Pfitzner als werkdienenden Interpreten seiner Musik an das Pult führte, erspielte sich Ludwig Hoelscher mit dem Cellokonzert ein begeistertes Echo. Die Makellosigkeit seines aufblühenden und energiegeladenen Tones verband sich in dem Duo mit Christa Richters schwebender Geigenkantilene zu vollkommener Harmonie. Und Rosl Schmid deutete mit aufwühlender Vitalität und ausladendem Temperament das Klavierkonzert in Es-dur, Werk 31. Das Mozarteum-Orchester bestand hier in allen Ehren.

Der Beitrag des Salzburger Stadttheaters zu den Pfitzner-Tagen war die Neueinstudierung des „Käthchen von Heilbronn". Der Spielleiter Pfitzner nimmt das große historische Ritterschauspiel ganz naiv und realistisch, spielt die derben Szenen humorig aus und rückt das Werk ins Helle. Das Femegericht zu Beginn gibt einen Blick in die prangende Natur frei, um so von Anfang an jede Hintergründigkeit zu vermeiden. Sorgfältig wird das dichterische Wort beherrscht. Ein ausgezeichneter dramaturgischer Einfall, das aus den Konzertsälen bekannte Vorspiel erst nach dem zweiten Bild zu spielen. So gibt der Ritter von Strahl mit seinem „Wohlan" das Stichwort zu der Musik, die nun den Hörer nicht mehr unvorbereitet trifft. Die Aufführung entsprach den Mitteln der Bühne, die für den Ritter von Strahl in Kurt Finze einen Heldenspieler von siegfriedhafter Er-

scheinung einsetzen konnte, während die Ausdrucksmöglichkeiten von Beatrix von Degenschild auf die Zeichnung bewußter kindhafter Reife beschränkt blieben. Auch hier wurde der Komponist, der seine Bühnenmusik selbst dirigierte, herzlich und anhaltend gefeiert.

Friedrich W. Herzog.

Festlicher Rundfunk

In Zeiten des Krieges erwachsen dem Rundfunk Aufgaben und Verpflichtungen, die in erster Linie der Politik und Aufklärung zu dienen haben. Trotzdem nehmen die Sender auch ihre kulturellen Arbeiten weiter sehr ernst, ohne die Rolle der Unterhaltung zu vernachlässigen. Einen musikalischen Festtag bescherten die deutschen Sender am Geburtstag des Führers. Da übertrug der Reichssender Köln am Vormittag ein Musizieren rheinisch-westfälischer Werkleute. Zeitgenössische Vokal- und Instrumentalmusik fand durch die Chöre der Stollwerk-Fabrik, der Siemens-Schuckertwerke und der RBS. in Troisdorf und die außergewöhnlich leistungsfähige Werkkapelle der Bielefelder Dürkopp-Werke eine eindrucksvolle Wiedergabe. Das Dresdner Streichquartett musizierte das Kaiser-Quartett von Josef Haydn mit erlesener Klangkultur. Die Regensburger Domspatzen begeisterten durch die kristallene Reinheit ihrer Stimmen. Die Bayerische Staatsoper gab unter Clemens Krauß' Leitung einen Querschnitt durch die jüngsten Neueinstudierungen, die von der vorbildlichen Arbeit dieser hervorragend geführten Bühne Zeugnis ablegten. Schon die als Auftakt gespielte Ouvertüre zu Smetanas „Verkaufter Braut" zündete in der spritzigen virtuosen Deutung von Clemens Krauß. Und dann folgten in bunter Reihe Duette, Arien und Terzette aus Werken von Mozart, Wagner, Strauß, Tschaikowsky und Puccini. Ein Fest der schönen Stimmen beherrschte den Aether, als Viorica Ursuleac, Trude Eipperle, Hildegard Ranczak, Emmy Hainmüller, Hans Hermann Nissen, Felicie Hüni-Mibacsek, Walter Höfermayer, Walther Carnuth und Karl Ostertag im Schöngesang wetteiferten. Abends hatten die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler das Wort. Beethovens „Egmont"-Ouvertüre und die „Siebente" erklangen in jener innerlich gespannten Dramatik, die Furtwänglers Temperament fast ins Unwahrscheinliche zu steigern weiß. Max Lorenz sang die Schmiedelieder aus Wagners „Siegfried", und die „Tannhäuser"-Ouvertüre gab den jubelnden Ausklang.

Drei deutsche Meister standen im Mittelpunkt eines Konzertes, das die Gaustudentenführung München in Verbindung mit dem Reichssender München veranstaltete. Eine beschwingte, nur im langsamen Satz etwas überdehnte Wiedergabe von Schuberts B-dur-Sinfonie und Beethovens kraftvoll hingelegte „Achte" unter Hans Adolf Winter umrahmten das Klavierkonzert a-moll von Robert Schumann, das von Walter Gieseking mit einer Empfindsamkeit und Poesie des Anschlags gemeistert wurde, für die kein Wort des Dankes hoch genug gegriffen werden kann.

Hzg.

Schlesisches Musikfest 1940 in Görlitz

Inmitten des großdeutschen Freiheitskampfes hat Schlesien getreu seiner musikalischen Tradition ein Musikfest veranstaltet, das in der türmereichen und kunstsinnigen Stadt Görlitz vom 31. Mai bis 3. Juni stattfand. Das Musikland Schlesien hat damit erneut eine künstlerische Initiative bewiesen, die vorbildlich genannt zu werden verdient. Provinz, Gaupropagandaleitung und Stadt haben eine organisatorische Leistung vollbracht, die einen reibungslosen Verlauf des Festes gewährleistete, nicht zuletzt aber haben die Menschen des Schlesierlandes durch eine ungewöhnliche Anteilnahme und Aufgeschlossenheit bewiesen, daß diese 1876 vom Grafen Bolko v. Hochberg ins Leben gerufenen Musikfeste, die jetzt die Zahl 25 erreicht haben, ihnen eine Herzenssache sind.

Die vier Festtage machten Görlitz zur klingenden Stadt. Musik aller Art wurde geboten. Dabei stand naturgemäß das Schaffen zeitgenössischer schlesischer Komponisten im Vordergrund. Das Ergebnis ist durchaus erfreulich. Talente wie Günter Bialas, Gerhard Strecke und Eberhard Wenzel machen ihrer Heimat Ehre. So ist das Konzert für Orchester von Bialas mit seinen starken Bewegungsimpulsen, seiner hymnisch-festlichen Klangprägung und seiner rhythmischen Kraft bei allem Überschwang Zeugnis einer ausgeprägten Begabung, und auch Eberhard Wenzels Orgelmesse, über alten deutschen Orgelchorälen aufgebaut, hat in der Kühnheit der Linienführung und Harmonik eine durchaus eigene Note. Von Gerhard Strecke überzeugte vor allem sein Streichquartett Nr. 5 A-dur, dessen Untertitel „Serenade" seinen Charakter anzeigt. Es ist ein frisches, rhythmisch beschwingtes, von sangbarer Melodik erfülltes Werk, dessen musikantische Haltung erfreulich wirkte.

Weiter seien eine unbeschwerte „Kleine Musik" für Klavier, Violine und Violoncello von Hermann Buchal und eine Violinsonate von Hans Zielowsky aus der Reihe der Instrumentalwerke erwähnt.

Aber auch auf vokalem Gebiet wurde Wesentliches ausgesagt. Wir denken dabei besonders an die „Schlesische Hymne", eine Kantate nach Gedichten von Wolfgang Schwarz für Bariton, Sprecher, gemischten Chor und Orchester von Bialas. Das Werk hat seine stärksten Momente in den chormäßigen Partien, in denen Bialas einen kraftvoll-herben Stil findet. Chöre von Strecke, Wenzel, Fritz Lubrich und E. A. Voelkel wandeln die verschiedenen Liedbezirke mit teils kunstvoll gesteigerter, teils bewußt volksliedmäßiger Haltung ab. Insgesamt ergab sich von der Seite des Schaffens her gesehen der Eindruck einer erfreulichen Regsamkeit und eines gestaltenden Könnens, das innerhalb des gesamtdeutschen Musiklebens einen ehrenvollen Platz behauptet.

Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch die Wiedergabe. Zum ersten Male nahmen die mit dem Reich wiedervereinigten Ostoberschlesier an dem Musikfest ihrer Provinz teil. Was in diesen über zwei Jahrzehnte vom Polentum umbrandeten Gebieten an künstlerischer Kraft im Dienste des Volkstums und der nationalen Selbstbehauptung lebendig gewesen ist, das wurde mit geradezu erschütternder Eindringlichkeit durch die Leistung des Kammerchors des Meisterschen Gesangvereins Kattowitz deutlich. Diese oberschlesische Sängerschar, die in ihrem als unermüdlichen Vorkämpfer des Deutschtums bewährten Dirigenten Fritz Lubrich einen Chorleiter von höchsten Graden besitzt, sucht an Stimmkultur und seelisch durchglühtem Ausdruck ihresgleichen. Hier zeigt sich die Kraft des deutschen Liedes als ein gar nicht zu überschätzender Kulturwert. Eine mitternächtliche, fackelumglühte Chorserenade vor der alten Renaissance-Architektur des Untermarktes mit alten und neuen Chorliedern war ebenso wie die Darbietungen auf der Chorfeierstunde in der Stadthalle mustergültig. Als weiterer repräsentativer Chor Schlesiens erhärtete dabei der Spitzersche Gesangverein Breslau unter Leitung von Dr. Heribert Ringmann seinen alten Ruf.

Die zwei großen Sinfoniekonzerte des Musikfestes wurden von dem ausgezeichneten Klangkörper der Schlesischen Philharmonie getragen, die in dem Breslauer Generalmusikdirektor Philipp Wüst einen Dirigenten von zwingender Unmittelbarkeit besitzt. Brahms' erste und Bruckners zweite Sinfonie in der Urfassung standen als große Werke der Vergangenheit der episch-breiten Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz und dem kontrapunktisch geballten Orchesterkonzert von Gottfried Müller gegenüber. Eine Kammermusikveranstaltung, die neben dem bereits genannten Werk von Strecke das schwungvolle Streichquartett (Werk 22) von Max Trapp brachte, gab dem Schlesischen Streichquartett (Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger, Albert Müller-Stahlberg) Gelegenheit zu ausgeglichenem Musizieren. Auch das Städtische Orchester Görlitz, das in Walter Schartner einen Dirigenten von zündenden Impulsen hat, war ebenso wie die Vereinigten Görlitzer Chöre erfolgreich an der Ausgestaltung des Festes beteiligt. Paul Höffers Oratorium „Der reiche Tag" wiederholte seinen Berliner Erfolg mit den Solisten Erika Rokyta und Günter Baum. Auch die schlesische Landesmusikschule unter Leitung von Prof. Heinrich Boell war mit Lehrkräften und Studierenden an dem Erfolg des Musikfestes beteiligt, an dem von namhaften Solisten aus dem Reich Wilhelm Kempff (Mozarts Klavierkonzert d-moll) und Georg Kulenkampff (Beethovens Violinkonzert) sowie Marcell Wittrisch beteiligt waren. Eine Morgenfeier der Hitler-Jugend, zu der Fritz Koschinsky ein Werk „Unser Leben ist wie ein Morgen über dem Land" beigesteuert hatte, ein Offenes Singen mit HJ. und BDM. in den Parkanlagen und ein Volksliedersingen des Spitzerschen Gesangvereins Breslau vervollständigte den Umkreis des Schlesischen Musikfestes nach der Seite echter Volkstümlichkeit hin.

Hermann Killer.

Klenaus „Elisabeth" in der Berliner Staatsoper

In einer teilweise durchgreifenden Neufassung gelangte Paul von Klenaus Oper „Elisabeth" in der Berliner Staatsoper zur Erstaufführung. Die Uraufführung in Kassel erfuhr im Maiheft 1939 unserer Zeitschrift eine eingehende Würdigung. Die Neufassung — angeregt von Generalintendant Tietjen auf Grund der Kasseler Erfahrungen — bedeutet eine Straffung und einen weiteren Verzicht auf äußere Handlung. Das Seelendrama hat mehr als vorher eine Wendung ins Politische erhalten. Das Schlußbild, das den Tod der Königin bringt, macht lauten Theaterbeifall unmöglich. Die letzten Worte der sterbenden Königin: „Irland — Essex", bestätigen die Verlagerung des Konfliktes aus der rein menschlichen Sphäre in die politische des Kampfes Englands gegen die Selbständigkeit der Iren.

Der Dichtermusiker Klenau hat wieder ein Opernbuch geschaffen, dessen Kenntnis eigentlich Voraussetzung für das Verständnis der vielen schönen Einzelheiten des Werkes ist. Stets von neuem ist man tief beeindruckt von dem hohen Ethos, das aus dem Schaffen dieses Meisters spricht. Die Musik ist trotz ihres scheinbar anspruchsvollen Gewandes denkbar leicht verständlich. Ihr melodischer Kern geht bewußt auf volksliedhafte Wendungen aus. Die von Klenau verfochtene Zwölftonharmonik bemerkt der Normalhörer sicher über-

haupt nicht, denn die Musik Klenaus bleibt auch logisch und schön, wenn man sie auf die üblichen Kadenzformeln zurückführt. Wenn auch der unmittelbar mitreißende Einfall im Sinne Webers oder Verdis ganz fehlt, so reizt doch alles an diesen Werken zu anhaltender Beschäftigung. Das Wollen Klenaus ist so groß, daß es in seiner Zielsetzung schwerlich übertroffen werden kann. Er will seine Hörer zu den Höhen der Kunst hinführen — er strebt nicht weniger an als eine neue Form des Gesamtkunstwerks.

Man erlebte eine Aufführung, die in ihrer Geschlossenheit zu den großartigsten Leistungen des ersten Operninstitutes des Deutschen Reiches gehört. Tietjen selbst führte das Spiel zu einer überzeugenden Herausstellung des schicksalhaft-tragischen Untertons, so daß man tief gepackt werden mußte. Der Größe seines Handlungsaufbaues entsprachen die auf gedeckte Farben abgestimmten Bühnenbilder von Emil Preetorius. Mit einfachsten Mitteln erzielte er starke optische Wirkungen (man vergleiche die Bildbeigabe im vorliegenden Heft). Robert Heger dirigierte umsichtig und mit feinem Gefühl für den richtigen Ausgleich zwischen Bühne und Orchester. Das war hier besonders schwierig, weil der Orchesterpart zugunsten der Wortverständlichkeit ungewöhnlich zurückgedrängt wurde, so daß man die instrumentalen Schönheiten der Partitur und den Vortrag der herrlich spielenden Staatskapelle im wesentlichen an den Zwischenspielen beobachten

konnte. Marta Fuchs meisterte die Rolle der Königin Elisabeth stimmlich und darstellerisch überlegen, so daß die ungewöhnlichen Anforderungen der Rolle kaum empfunden wurden. Ein ausgeprägt heldischer Essex war Max Lorenz. Den Narren, der in der Neufassung vermehrten Anteil am Geschehen hat, verkörperte Karl August Neumann mit höchster Einfühlung. Des Grafen Schwester stellte Margarete Klose blutvoll auf die Bühne, und selbst für die kleine Partie des Cecil war ein Künstler von Rang, Jaro Prohaska, eingesetzt. Es gab einen ehrlichen Erfolg, der diesmal an der Ergriffenheit der Hörer und nicht an der Zahl der Hervorrufe gemessen werden muß.

Das Besondere an der Erstaufführung ist aber der Umstand, daß mitten im Kriege das Werk eines Dänen bei uns eine ideale Wiedergabe findet, zu einem Zeitpunkt also, da in den Metropolen unserer Gegner jedes Kunstleben erstorben ist.

Herbert Gerigk.

Stätte neuer Musikerziehung

Das Leopold-Mozart-Seminar zu Salzburg

Die Verbindung einer Musikhochschule mit einer Musikschule für Jugend und Volk wurde erstmalig innerhalb Großdeutschlands in Salzburg durchgeführt. Die beispielhafte Arbeit des Mozarteums, das mit dieser Erweiterung seiner Aufgaben grundsätzlich neue Wege zu einer völkischen Musikkultur beschritt, soll für die Zukunft richtunggebend für das ganze Reich sein, so stellte Reichsminister Rust bei der Eröffnung des neugegründeten, nach dem Vater von Wolfgang Amadeus Mozart benannten Leopold-Mozart-Seminars für Musikerziehung fest. Dabei betonte er die besondere Bedeutung dieser Fachschule, die die Brücke von der Jugend- und Volksmusikschule zur Hochschule bildet und dazu berufen ist, den allgemeinen Bildungsstand im allgemeinen schon auf eine bestimmte Höhe zu führen. In den Räumen der alten Wohnung Leopold Mozarts am Makartplatz fand das neue Seminar eine traditionsgesegnete Stätte. Dieses Haus hat im Gegensatz zu Mozarts Geburtshaus in der Getreidegasse seinen alten Charakter bewahrt, sogar in dem großen einst zur Wohnung gehörenden Saal mit Galerie, in dem heute eine Buchdruckerei betrieben wird. Auch dieser Saal wird in absehbarer Zeit dem Seminar zur Verfügung stehen. Zwei Zimmer besitzen noch die hervorragend erhaltene alte Stuckdecke, die aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt. Stilgerecht restaurierte Sessel und Tische aus der alten Salzburger Residenz geben den Räumen die einzigartige Atmosphäre, zu der auch die entsprechenden alten Instrumente, wie Cembalo und Spinett, gehören. Bei der Eröffnungsfeier erklang Musik aus der Zeit Leopold Mozarts, gespielt und gesungen von Cesar Bresgen (Cembalo), Ilse Widmann (Blockflöte) und Rosl Schwaiger (Gesang). Und am Abend fand im kerzenbeleuchteten Rittersaal eine Mozart-Serenade statt, die als beredte Huldigung vor dem Genius loci zugleich eine sinnbildstarke Verpflichtung bedeutete.

Hzg.

Marc-André Souchay: „Alexander in Olympia"

Dem jungen Stuttgarter Dichterkomponisten Marc-André Souchay ging es bei seiner ersten gewichtigeren Oper um die Schaffung eines zeitnahe gebundenen Werkes. Er fand den Stoff dazu in der Welt der Antike, in jenem verbürgten historischen Geschehen, nach dem der 21jährige König Alexander das in sich gespaltene Griechenland zu einem großen Block gegen Asien einte. Mit unbedingter Achtung vor der Größe des von ihm gewählten geschichtlichen Fundaments nahm Souchay die von überzeugender Verinnerlichung getragene dichterische Verarbeitung vor: Alexander sieht sich als Sieger in den Olympischen Spielen seinem Ziel, der Einigung der hellenischen Stämme, durch den doppelten Triumph körperlicher und geistiger Überlegenheit am nächsten; frei erfunden tritt in den Rahmen dieser Handlung auch die Gestalt der Seherin Manto, die symbolhafte Darstellung edlen und opferbereiten Frauentums. Die textliche Meisterung dieses Gedankengangs gelang Souchay mit sehr beachtlichem Vermögen des sprachlichen Ausdrucks, wenn auch noch nicht mit letztem Zugriff

der Gestaltgebung. Für die musikalische Seite des Werkes, seinen überwiegend lyrischen und hymnischen Charakter waren Form- und Ausdruckselemente des Barock, der Hochromantik und der Jetztzeit wirksam. Hier jedoch bleibt der Wunsch zum Durchbruch eines stärkeren persönlichen Stilgepräges trotz manch wirkungsvoller Steigerungen und Einzelzüge noch offen. Die Kölner Oper (Regie: Alexander Spring, musikalische Leitung: Carl Dammer, Bühnenbild: Alf Björn, Chöre: Peter Hammers, Peter Nohl und Marietheres Henderichs in den Hauptrollen) hatte das Werk in besonders sorgsamer Einstudierung zur Uraufführung vorbereitet.

Leonie Hähner.

Oper

Berliner Oper

Mit sechs Aufführungen (Arabella, Elektra, Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Daphne, Die Frau ohne Schatten), die auf zwei Richard-Strauß-Wochen verteilt sind, bekundete die Staatsoper ihre traditionelle herzliche Verbundenheit mit dem großen Meister der deutschen Oper anläßlich seines 76. Geburtstages. Die beiden ersten Aufführungen gestalteten sich zu herzlichen Huldigungen für den Meister, der seine „Arabella" selbst dirigierte und der „Elektra"-Aufführung am Geburtstage in einer blumengeschmückten Loge beiwohnte. Die „lyrische Komödie" aus der Plüschzeit, bei der die Musik Stoff und Text so weit hinter sich läßt, erhielt vom Orchester her einen herrlichen musikalischen Aufschwung. Dieses Orchester, das in den Opernhäusern der Welt seinesgleichen sucht, gab unter der „sachlichen" und doch so eminent suggestiven Führung des Meisters ein Höchstmaß an Glanz und Glut her, so daß die Rückkehr zum blühenden ariosen Melos und letztlich auch die Rosenkavalier-Nähe dieser Partitur besonders deutlich wurden. In Tietjens Meisterinszenierung wurden mit Richard Strauß seine Sänger: Tiana Lemnitz (Arabella), Käte Heidersbach (Zdenka), Jaro Prohaska (Mandryka), Peter Anders (Matteo), Fritz Krenn (Waldner), Ruth Berglund (Adelaide) und Irmgart Armgart (Fiakermilli) jubelnd gefeiert.

Das gleiche festspielmäßige Bild erlebte man bei der Elektra-Aufführung, bei der Herbert von Karajan seine von der ereignishaften Erstaufführung her bekannte zündende Dirigentenleistung wiederholte. Auch hier stand zum Schluß Richard Strauß als gefeierter Mittelpunkt zwischen seinen Getreuen: Karajan, Barbara Kemp-von Schillings als Spielleiterin, Gertrud Rünger (Elektra), Margarete Klose (Klytämnestra), Hilde Scheppan (Chrysothemis), Walter Großmann (Orest) und Fritz Soot (Ägisth).

Als letzte Neuinszenierung der Spielzeit bot die Staatsoper eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail", die in vollkommener Weise den in diesem Werk vielleicht zum ersten Male in des Meisters Schaffen vollgültig ausgeprägten Mozart-Stil bühnenmäßig verwirklichte. Damit ist vor allem die Übereinstimmung eines kultivierten Ensemblegesanges mit dem Orchester gemeint, das hier erstmalig in der erwachenden deutschen Oper zum wichtigen Träger des Ausdrucks und Künder feinster Seelenregungen wird. Die Übereinstimmung der Musik, die Johannes Schüler mit Feingefühl und klanglicher Delikatesse betreute, mit der humorvoll gelösten und doch stets stilbetonten Spielführung Wolf Völkers schuf zusammen mit einem vollendet schönen Bühnengesang den Eindruck echter, gepflegter Opernkultur. In dem mit zarten Goldtönen überzogenen orientalischen Bildrahmen von Emil Preetorius glänzten Erna Berger (Constanze), Peter Anders (Belmonte), Carla Spletter (Blonde), Erich Zimmermann (Petrillo) und Josef von Manowarda (Osmin) als kaum zu übertreffende Vertreter ihrer Partien.

Im Deutschen Opernhaus wurde Suppés „Boccaccio" herausgebracht in einer Aufführung, die zwar im Untertitel auf die Bezeichnung als „Komische Oper" zurückgriff, in der Inszenierung jedoch durch den hauptsächlich mit einer derben Operettenkomik arbeitenden Hans Batteux auch Elemente der Posse nicht verschmähte. Unter der beschwingten musikalischen Leitung von Walter Lutze tummelten sich als Titelheld der stimmlich sichtlich erholte Willi Wörle, Elisabeth Schwarzkopf, Hans Wocke, das Komikerpaar Hans Florian und Eduard Kandl inmitten eines durch Rudolf Kölling tänzerisch entfesselten Ensembles, das durch den Chor stimmlich wirksam verstärkt wurde. In der weiblichen Hauptrolle der Fiametta übte die junge Ursula Kerp als Gast eine betonte und verständliche Zurückhaltung.

Hermann Killer.

Frankfurt a. M.: Nachdem die jahrzehntelange Verbundenheit des Frankfurter Kunstlebens mit dem Schaffen Hans Pfitzners im vorigen Jahre zu seiner Ernennung zum Ehrenmitglied der Städtischen Bühnen geführt hat, brachte man diese Wertschätzung auch in dieser Spielzeit durch eine festliche Pfitzner-Woche gebührend zum Ausdruck. Die Anwesenheit des Komponisten gab dem Eröffnungsabend mit dem Musikdrama „Der arme Heinrich" eine besondere Note. Frankfurt hat um die einstige Erstaufführung dieses Werkes seine historischen Verdienste. Jetzt half die unter Franz Konwitschnys sehr tiefgründiger Leitung stehende Wiedergabe mit Coba Wackers (Agnes) und Albert Seibert (armer Ritter) über alle inneren Mängel dieses Frühwerkes hinaus. Die stürmische Begeisterung, die den „Palestrina" umgab, erwies erneut die Lebensfähigkeit dieser in Frankfurt heimisch gewordenen reifen Tonschöpfung. Dank auch einer glücklichen Rollenbesetzung: Jan Stern (Borromeo), Res Fischer (Lukrezia), John Gläser (Palestrina) und als einfügsamer Gast Alfred Bartolitius (Leipzig) als Novagerio. Am Pult Franz Konwitschny.

Die Aufwendungen, die die vorjährige Neuinszenierung der verkannten romantischen Oper „Die Rose vom Liebesgarten" verursachten, bleiben nicht unbelohnt. Auch jetzt weckte der Zauber aus überaus verfeinerten Farb- und Lichtwirkungen und eine einfühlsame Stilauffassung wohl die Zustimmung des anwesenden Dichterkomponisten. Diesmal hatte Otto Winkler die Führung in Händen. — Die neubearbeitete „Mona Lisa" von Max von Schillings, die schwerlich in die Reihe der immer wiederkehrenden Bühnenlieblinge aufrückt, stellte in dem Gast Hans Buxon (Nürnberg) eine gepflegte, umfangreiche lyrische Tenorstimme heraus. — Dank gründlicher Einstudierung und stilgemäßer Überprüfung der szenischen Gestaltung erntete die Frankfurter Oper mit Wagners Nibelungen auf der Balkanreise beispiellosen Erfolg. Nun brachte man auch in der Heimat das Riesenwerk zur Aufführung. Mehr als in andern Erscheinungen des Spielplans wurde hier empfunden, wieviel der in jüngster Zeit vollzogene moderne Umbau der Bühne zu einer Vertiefung der Illusion, der Licht- und Bildwirkungen beitrug. In den zugegebenen „Meistersingern" verhalf außerdem die Erweiterung des für die Szenen in Frage kommenden Bühnenraums zu monumentalen Entfaltungen der Massenaufzüge, wie vor allem im Bild der Festwiese am Schluß. Daß Franz Konwitschny durch seine eingehenden Vorarbeiten für das Auslandsgastspiel dem Geist und Formwillen Wagners sehr nahegekommen war, vor allem in der Charakteristik des Orchesters, das spürte man auch an der Übertragung seiner Auffassung auf die Leistung der Darsteller. In Jean Stern (Wotan und Sachs) und in Elsa Ament (Sieglinde) stehen der Frankfurter Oper neben andern bedeutende Vertreter ihres Wagnerfaches zur Verfügung.

Gottfried Schweizer.

Heidelberg: Mehr noch als das Konzertleben vermißte die Oper den im zweiten Jahr erkrankten Generalmusikdirektor Kurt Overhoff. So fiel denn auch 1940 der um nichts verringerte Opernspielplan dem 1. Kapellmeister Fritz Bohne zu, einiges auch Kapellmeister Hellmann, der auch mit Schwung die Operette betreut. Besonders darf von Bohnes

nimmermüden Leistungen Verdis „Othello“ anerkannt werden, zumal auch andere Verdi-Aufführungen schon bezeugten, daß diese kraftvolle Dramensprache ihm liegt. Freilich forderte Ermanno Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe“ wieder anderes: ungemeine Elastizität, feinstes Reagieren auf leiseste Stimmungen, Pathetik in nur maßvollen Dosen. Festtage waren Inszenierungen vom Intendanten Friderici, während sich die weiteren Opern auf Martin Baumann („gediegen“ ist Kennzeichnung seiner fleißig-sorgsamen Regie) und Georg Buttlar verteilten, der besonders in „Lustigen Weibern von Windsor“ von Otto Nicolai und d'Alberts „Tiefland“ frischen Fluß mit Theatersinn verband. Als Sebastiano (wie schon als Jago) bewährte Hugo Schäfer-Schuchardt sichere Charakterzeichnung. Als Martha und Pedro gastierten Franziska von Dobay (Berliner Staatsoper) und Heinz-Erich Ritter (Magdeburg). In der Othello-Inszenierung Friedericis hielt sich Ernst Fischer als Othello über Erwarten gut, während man seinem Hermann in Tschaikowskys „Pique Dame“ freieres Spiel und Temperament wünschte. Geschmeidig in verschiedensten Rollen erwiesen sich Peter Brodesser, Elly Völkel, die mit sehr guten bildlichen Wirkungen feines Erfassen ihrer Rollen und gute Stimme verbindet, Thilde Hoffmann und Hilde Eggers. Ungemein belebte Norbert Schultzes Gastspiel am Dirigentenpult in seinem „Schwarzen Peter“. Als großer Erfolg bewährte sich durch die Spielzeit Smetanas „Verkaufte Braut“, in der Georg Buttlar zugleich als Brautbitter mit Brodesser für kräftige Komik sorgte. Gern hätte man noch öfter der kultivierten Stimme und das feinabgestimmte Spiel Trudel Krauses begegnen mögen.

Friedrich Baser.

Karlsruhe: Kurz vor Beendigung der Spielzeit und unter der unmittelbaren Einwirkung der Ereignisse an der Westfront führte das Badische Staatstheater Karlsruhe Maifestspiele durch, die trotz des Krieges einen Vergleich mit Veranstaltungen ähnlicher Art in früheren Jahren sehr gut auszuhalten vermochten. Eine stattliche Reihe von hervorragenden Gastspielen verlieh der Mehrzahl der Opernaufführungen außergewöhnliches Format, so bereits dem ersten Abend, der uns die „Meistersinger“ mit Annelies Kupper (Evchen), Alf Rauch (Stolzing) und Josef Herrmann (Hans Sachs) bescherte. Das Karlsruher Ensemble ergänzte die Gäste ebenso glücklich wie erfolgreich, wobei Wilhelm Greif erstmals den Beckmesser sang und hierbei eine recht beachtliche, vielversprechende Leistung bot. Weiterhin stellte sich Willi Domgraf-Faßbaender in der Titelpartie von Mozarts „Figaro“ einem ausverkauften, überaus beifallsfreudigem Hause vor, und Erna Schlüters von fürstlicher Haltung und fraulicher Reife getragene Marschallin erhob in Verbindung mit dem ausgezeichnet durchgearbeiteten, sprühend scharmanten Oktavian von Else Schulz den „Rosenkavalier“ zu ausgesprochener Festlichkeit.
Den künstlerischen Höhepunkt der Festspielwochen durfte man indes in einer Aufführung der „Aida“ erblicken, die Helge Roswaenge als überragenden Rhadames und Annelies Kupper als ungemein warm erfühlte, gesanglich aber ausschließlich lyrisch fundierte Titelheldin nach der badischen Gauhauptstadt führte. Von den einheimischen Künstlern verdient Paula Baumann als königlich erhabene, darstellerisch und gesanglich gleich vortreffliche Amneris genannt zu werden. Als fünfte Oper erschien Arthur Kusterers „Katarina“ im Programm. Das Werk stand unter der musikalischen Leitung des Komponisten — Kusterer ist bekanntlich gebürtiger Karlsruher —, welcher am Pult in unauffälliger Weise wirkte und sich im wesentlichen auf die bewährten Kräfte des Ensembles der Karlsruher Staatsoper und der Badischen Staatskapelle stützte. Unter den Darstellern nennen wir gerne die einzigartige Katarina unserer hochgeschätzten Marlene Müller-Hampe (die Künstlerin stand in diesen Tagen auch als wahrhaft faszinierende Tosca auf der Bühne), die in Helmut Seiler (Zar Peter der Große) einen Partner von fesselnder Größe und Wucht fand. Vergessen wir aber hier nicht die Regie Erik Wildhagens, die sehr erfolgreich und wirkungsvoll die Gegensätze des europäischen und asiatischen Rußland herauszuarbeiten wußte.

Neben Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit der Musik von Carl Orff stand die Karlsruher Erstaufführung der „Ungarischen Hochzeit“ von Nico Dostal als letzte Aufführung der Maifestspiele auf dem Spielplan.
Joseph Keilberth leitete sämtliche Opernabende und erwies sich dabei erneut als der umsichtige, von starker Musikalität erfüllte Dirigent, welcher die Fäden von Bühne und Orchester sicher in seiner Hand vereinigte. Der fraglos große und nachhaltige künstlerische Erfolg der Festspiele ist zu vielen Teilen das Verdienst dieses vorzüglichen Künstlers, welcher am Schluß der Spielzeit aus dem Verbande des Badischen Staatstheaters ausscheiden wird. Als Nachfolger wurde Otto Matzerath (Würzburg) zum musikalischen Oberleiter der Badischen Staatsbühne berufen.

Richard Slevogt.

Leipzig: Die Neuaufführung von Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe“ in der Neuübersetzung und -bearbeitung durch Siegfried Anheisser bedeutete einen aussichtsreichen Versuch, dieses liebenswürdige Werk des Neunzehnjährigen dem Spielplan dauernd zu gewinnen. Anheisser hat die verlorengegangenen Rezitative des ersten Aufzuges aus der Vertonung des gleichen Opernbuches durch Mozarts italienischen Zeitgenossen Anfossi übernommen, im übrigen aber die Musik Mozarts völlig unangetastet gelassen. Den Wert der Oper entscheidet nicht die etwas magere, das übliche Verwechslungs-Liebesspiel der Rokokozeit enthaltende Handlung, sondern einzig die köstliche Musik Mozarts, der hier durch Zusatz mancher tragischer Motive den ersten Versuch macht, aus den ausgefahrenen Gleisen der italienischen opera buffa herauszukommen. Die Mehrzahl der von herrlichen Melodien überfließenden Arien und die mit erstaunlicher Sicherheit geformten Finales zeigen das dramatische Genie des fertigen Meisters. — Der intime Raum des Alten Theaters gab dem Werk den denkbar günstigsten Rahmen. Sigurd Baller und Max Elten hatten in etwas überspitztem Buffostil für reizende szenische Bilder und lebendiges Spiel gesorgt. Rudi Kempe holte mit dem kleinbesetzten Orchester alle prickelnde Grazie und allen Wohllaut aus der Partitur. Hans Fleischer als urkomischer Podesta, Lilly Trautmann in der Titelrolle, ferner Ellen Winter, Camilla Kallab, Ursula Richter, Heinz Daum, Willi Wolff bildeten ein gesanglich und darstellerisch glänzendes Ensemble und halfen der begeistert aufgenommenen Oper zu durchschlagendem Erfolg.

Wilhelm Jung.

Liegnitz: In der Aufbauarbeit, die Intendant Rückert im Laufe seiner zweijährigen Tätigkeit mit schönstem Erfolg leistete, muß auch die Entfaltung der Oper genannt werden. Hier bedurfte es einer intensiven Erziehung an dem von jungem Nachwuchs zusammengesetzten Ensemble. In Zusammenarbeit mit Musikdirektor Heinrich Weidinger, den Spielleitern Paul Stieber-Walther und Kurt Dyckerhoff gelang es, die Oper zu einem bedeutenden Kunstfaktor innerhalb des Liegnitzer Kulturlebens zu gestalten. Der Spielplan umfaßte die Werke „Figaros Hochzeit“, „Freischütz“, „Aida“, „Wildschütz“, „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“, die vor fast stets ausverkauften Häusern liefen. Infolge Vergrößerung des Chors, einer in dieser Zeit bemerkenswerten Tat, konnte Intendant Rückert zu einem Monumentalwerk wie „Aida“ greifen, ohne befürchten zu müssen, die Leistungsfähigkeit einer Provinzbühne gefährlich zu überspannen. Der übergroße Erfolg

dieser Aufführung gab dem künstlerischen Wollen des Bühnenleiters recht, und so soll in der nächsten Spielzeit der großen Oper eine breitere Basis eingeräumt werden. Die Oper gastierte auch mehrmals mit größtem Erfolg in den Städten Sagan und Bunzlau.

Konzert

Berliner Konzerte

Der überaus starke Zustrom musikfreudiger Berliner nach Potsdam rechtfertigt es, die „Festlichen Musiktage 1940", mit denen die kulturell rührige Residenzstadt ihre nun schon seit mehreren Jahren gepflegte Tradition sommerlicher Musikfestspiele fortsetzt, in die Übersicht über das Berliner Musikleben einzureihen. Unter der künstlerischen Gesamtleitung von Edwin Fischer wurde an sechs Tagen ein Programm geboten, das in gleicher Weise durch die Wahl der Werke (überwiegend Bach und Mozart) sowie durch ihre Wiedergabe festlichen Charakter trug. Ein Kammermusikabend im Neuen Palais mit Edwin Fischer, Tiana Lemnitz und dem Breronel-Quartett, zwei weitere Abende, an denen Edwin Fischer und sein Kammerorchester Bachs Brandenburgische Konzerte und Wilhelm Kempff Mozarts C-dur-Klaviersonate spielten, ein Sinfoniekonzert im Konzerthaus, das Wilhelm Furtwängler mit Edwin Fischer und Wilhelm Kempff als Pianisten bei Bachs d-moll-Konzert für drei Klaviere vereinte und das als sinfonischen Höhepunkt Beethovens 6. Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern unter Furtwängler brachte, ein Serenadenabend des Berliner Kammerorchesters unter Hans von Benda und mit Karl Schmitt-Walter als Solisten im Hof des Stadtschlosses und endlich eine Aufführung von Mozarts Großer Messe in c-moll durch den Städtischen Chor Potsdam, das Städtische Orchester Berlin unter Karl Landgrebe mit den Solisten Martha Schilling, Tilla Briem, Walther Ludwig und Fred Drissen — diese Aufzählung mag genügen, um die Art und künstlerische Leistungshöhe der Potsdamer Musiktage zu kennzeichnen.

In der Singakademie brachte ein Konzert des Orchestra Romana da Camera den musikalischen Höhepunkt der unter der Schirmherrschaft von Dr. Ley unternommenen erfolgreichen Deutschlandreise dieser jungen italienischen Kammermusikvereinigung. Das Programm, das nach Beethoven (Prometheus-Ouvertüre) bis zu den jüngsten italienischen Instrumentalschöpfungen vorstieß (Pizetti, Porrino) war vor allem durch die seltene Aufführung der einzigen Sinfonie Cherubinis bemerkenswert, eines von Beethovens Geist durchtränkten Werkes von adliger klassischer Haltung. Unter der zügigen Leitung ihres Dirigenten Luigi Toffola zeigten die Italiener eine Spielkultur, die ebenso durch den Glanz der Streicher wie eine fein akzentuierte und ausgewogene Tongebung der Bläser gekennzeichnet war.

Noch im Juni hat das Philharmonische Orchester mit seinem Beethoven-Zyklus begonnen, der einige namhafte, in Berlin jedoch weniger bekannte Generalmusikdirektoren der jüngeren Generation aus dem Reich auf das Podium in der Philharmonie bringt. So lernte man in den ersten Konzerten den verdienstvollen Leiter der Baden-Badener Musikfeste, Gotthold E. Lessing, als sachlich-klaren, strafformenden Musiker und den Lübecker Generalissimus Heinz Dressel als Dirigenten mit wirkungsvoller Opernschlagkraft kennen. Solisten waren der Münchner Pianist Hugo Steurer, der das c-moll-Klavierkonzert mit fast kammermusikalisch verhaltener Tongebung spielte, und der Berliner Geiger Helmut Zernik mit Beethovens Violinkonzert.

Nachzutragen bleibt das letzte der Konzerte junger Künstler, die in diesem Jahre auf einer erfreulichen Leistungshöhe standen. Die zielbewußte Begabtenförderung und Auslese dieser gemeinnützigen Einrichtung der Reichsmusikkammer und der Reichshauptstadt beginnt immer mehr ihre Früchte zu tragen. Zum ersten Male hat man im vergangenen Konzertwinter auch Nachwuchskräfte aus dem Reich in Berlin auftreten lassen und dabei die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf manch verheißungsvolles Talent gelenkt. Zu diesen insgesamt 49 Künstlern, die in den vergangenen Monaten auf dem Podium des Meistersaales vor einem durchweg überaus zahlreichen Hörerkreis spielten, gehören auch Edgar Weinkauf, ein nicht mehr unbekannter Pianist mit sicher beherrschter Technik und gestaltender Kraft, der tonschön blasende Klarinettist Hans Joachim Wenzel und der zuchtvoll sich dem kammermusikalischen Spiel einfügende Pianist Hartmut Wegener.

Dem Andenken Tschaikowskys waren zwei Orchesterabende in der Philharmonie gewidmet. Ein vom Klindworth-Scharwenka-Konservatorium veranstaltetes Konzert brachte außer den beiden ersten Klavierkonzerten des Meisters, die Eduard Weiß mit schwungvoller Tastengewandtheit spielte, die selten aufgeführte zweite Sinfonie, die sogenannte „ukrainische". Das schon mit allen charakteristischen Merkmalen des reifen Meisters, doch ohne die lastende Schwermut späterer Jahre geschriebene Frühwerk wurde durch Karl Gerbert und das Städtische Orchester beschwingt und mit kräftigen orchestralen Akzenten dargeboten. Auch Wilhelm Rolf Heger, der junge rührige Dirigent, der in dieser Spielzeit mit sechs eigenen Abenden hervorgetreten ist, huldigte Tschaikowsky durch eine zügige und gestraffte Wiedergabe der 5. und 6. Sinfonie zusammen mit dem Städtischen Orchester.

Im Beethoven-Saal erfreute das Berliner Frauen-Kammerorchester seine Hörer mit einem Programm, das außer Bach und Grieg auch ein zeitgenössisches Werk, die „Quasi Passacaglia und Fuge" des jungen Dänen Ebbe Hamerik nannte. Aus der werkverbundenen, um Stiltreue und Klangkultur bemühten Spielgemeinschaft hoben sich Lisedore Häge (Cembalo), Dorle Widmann (Flöte) und Gertrude-Ilse Tilsen (Violine) als Solisten hervor.

In einem deutsch-russischen Abend sang der Kammerchor Waldo Favre mit ausgeglichener Stimmkultur deutsche und russische Chorlieder. Dabei war es bezeichnend, daß auch die sehr fein und formgewandt gearbeiteten Chöre von Kurt von Wolfurt da ihre stärkste Wirkung hatten, wo volksliedhafte Elemente die Melodik bestimmen. In den altdeutschen Volksliedbearbeitungen von E. N. von Reznicek vollends und gar in der Mehrzahl der russischen Gesänge von Tschaikowsky bis Tschesnokow hat das Volkslied zweier Völker in der mannigfaltigsten Weise seinen Niederschlag gefunden.

Eine Sängerin von eigenem Klangreiz stellte sich in Paquita Lorenz vor. Der künstlerische Schwerpunkt ihres Gesanges liegt in der hohen Stimmlage, die bei aller Schlankheit Glanz und Leuchtkraft besitzt. Ausgleich der Vokale und der Atemtechnik wären noch zu erstreben, desgleichen eine Durcharbeitung des künstlerischen Vortrages, der in den Liedern und Opernarien durch eine besondere Deklamation und reichliche Anwendung des Portamento manch ungewohnten Akzent erhielt. Michael Raucheisen begleitete.

Eigene Wege geht der Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann, der mit wissenschaftlicher Scharfgründigkeit eine „neue Deutung" Beethovens anstrebt. Sie wendet sich vor allem gegen die romantisierenden Vortragsbezeichnungen des „Urtextes" der Sonaten. So sehr man einem derartig ernst und verantwortungsbewußt unternommenen Streben Beachtung entgegenbringen muß, so stehen sich These und Antithese in der Theorie weit schroffer gegenüber als in der Praxis, d. h. auch dieses neue Beethoven-Spiel ergab keine so einschneidenden Veränderungen im Klangbild wie man sie nach den sorgfältig begründeten wissenschaftlichen Darlegungen des Künstlers erwartete. In den schärfer herausgekehrten dynamischen Gegensätzen und stärkeren Temporückungen schien sich mehr die durch ausgeprägte Verstandesschärfe gekennzeichnete Eigenart des Künstlers selbst als eine grundsätzlich neue Auffassung auszusprechen. Im übrigen bestätigte der Abend wieder die klare und bewußte Gestaltungskraft Kuhlmanns. — Einen Abend großer Klavierkunst verdankt man Conrad Hansen, der sich immer mehr zu einem unserer besten Pianisten entwickelt. Sein monumental-leiden-

schaftliches Beethoven-Spiel mag als Beispiel dieser groß angelegten und ebenso durchgeführten Wiedergabe genannt sein. — Bei Ilse Grubrich, die hauptsächlich der Romantik huldigte, spürte man neben einem technisch sicheren Fundus das erfolgreiche Bemühen um eine Tongebung, die namentlich (Schumann, Chopin) in den Bezirken stimmungshafter Lyrik zu Hause ist. — Als ein Cellist von hohen Graden wies sich Peter Herbert Lehmann aus, bei dem sich ein großer, dabei schmiegsamer und ausgeglichener Ton mit einer sorgsam durchdachten Anlage und einem Zug musikantischer Frische sehr glücklich verbinden.

Hermann Killer.

Die junge Pianistin Margot Seltmann gefiel durch ihr impulsives, von innerlicher Hingabe getragenes Spiel. Zu der Gefühlsbeweglichkeit traten noch eine bemerkenswerte Klarheit und Präzision in der Tongebung wie eine feinsinnige Behandlung alles Klanglichen. Die guten Anlagen lassen einen glücklichen Aufstieg der Künstlerin erhoffen.
Das Fehse-Quartett setzte sich mit bewährter Gestaltungskunst für zeitgenössische Werke ein. Es brachte das in grellen Farben gehaltene und in starken Spannungen ausschwingende Streichquintett op. 32 von Heinz Tiessen (unter Mitwirkung von Heinz Wigand, Viola), ein durch aparte Klangmischungen fesselndes, siebensätziges Streichquartett des Japaners Maso Ohki (Erstaufführung) und im zweiten Teil, der dem Schaffen des achtzigjährigen E. N. v. Reznicek gewidmet war, das klangvolle Streichquartett cis-moll dieses Meisters. Von weiteren Werken des Jubilars erklangen noch der Trauermarsch aus der f-moll-Sinfonie, für Klavier bearbeitet von Paul Klengel, und ein Notturno und Scherzo, von Waldemar Vultee mit kraftvollem Schwung dargeboten, ferner vier zügig geformte Lieder für Sopran, die Maria Toll mit überzeugendem Ausdruck gestaltete.
Mit einer erlesenen Vortragsfolge erfreute wieder das in bekannter Frische und Diszipliniertheit musizierende Frauenkammerorchester. Von sorgfältiger Erfassung der Stilgegebenheiten zeugten besonders die Wiedergaben des 5. Brandenburgischen Konzertes (mit dem reizvollen Wechselspiel der Solistinnen Liselore Häge, Cello, Dorle Widmann, Flöte, Gertrude-Ilse Tilsen Violine) und der Holberg-Suite von Grieg. Ein in neuere Klangbezirke vorstoßendes Werk, die Quasi Passacaglia und Fuge des Dänen Ebbe Hamerik, wies manche Eigenwilligkeiten im Klanglichen auf, die jedoch durch eine starke formale Kraft gebändigt werden.
Karl August Graue (Klavier) zeigt eine Vorliebe für starke Akzente und ungestüm drängende Agogik. Eine sicher beherrschte Technik und starke Einfühlungskraft lassen ihn Aufgaben, wie sie besonders die Beethoven-Es-dur-Sonate op. 27,1 und die Brahms-fis-moll-Sonate stellen, in selbständig nachschaffender Art bewältigen. Zur letzten Ausgeglichenheit bedarf es noch eines tieferen Erfassens der Werkgegebenheiten. Erich Schütze.

Mit Werken von Bach (Partita Nr. 2 c-moll), Schumann (Kreisleriana opus 16), Schubert (Moments musicaux opus 94) und Beethoven (Mondscheinsonate opus 27 Nr. 2) stellte der junge Schweizer Klaviermeister Adrian Aeschbacher sein außerordentliches Können unter Beweis. Sein ungemein klares, leidenschaftlich erregtes urmusikantisches Spiel, das von eindringlicher Gestaltungskraft beherrscht wird und über feinste klangliche Schattierungen verfügt, begeisterte die zahlreichen Hörer mit Recht sehr nachhaltig.
Der Humboldt-Stipendiat Jan Bom spielte Violinwerke von Haydn, César Franck und Reger (Regers a-moll-Suite opus 103a leider mit zwei unangebrachten Kürzungen). Der junge, begabte Geiger sollte unter Vervollkommnung seiner Bogenführung eine noch größere Beseelung in Tongebung und Werkgestaltung erstreben. Hans Priegnitz, der sich mit anspruchsvollen Klavierwerken von Mozart und Schumann auch als Solist hören ließ, war ein aufmerksamer Begleiter. Erwin Völsing.

Frankfurt a. M. Wie gewohnt behielten die Freitagskonzerte den Wechsel älterer und zeitgenössischer Musik bei. So hörten wir im 8. Konzert op. 5 von Gottfried Müller, ein für großes Orchester komponiertes Konzert, das wohl alle Künste eines formgewandten Tonsatzes spielen läßt, in der Erfüllung in den Eingebungen aber im Widerspruch zu den aufgewendeten Mitteln steht. Diesen Ausgleich durfte das energische, straff gefügte und musizierfrohe Klavierkonzert von Kurt Thomas eher für sich in Anspruch nehmen. Martin Stein war ihm ein einfühlsamer Interpret. Dankbar waren die Freunde der Museumsgesellschaft für die eindrucksvolle Wiedergabe des selten gehörten „Requiems" von Verdi. — Einmal noch bot ein Monumentalwerk Gelegenheit zu einem Massenaufgebot an Mitwirkenden. Kurt Thomas trat mit Bachs h-moll-Messe erstmals in die Reihe der traditionsgewordenen Karfreitagskonzerte: durch solch ökonomische Stabführung, die die Lücken der heutigen Chorgemeinschaften durch dynamisch geschickte Orchesterbehandlung zu überbrücken wußte und den Stil dieses gewaltigen Bach mit dem Herzen bewältigte, war es nicht schwer, für die gewohnte Matthäuspassion die h-moll-Messe einzubürgern. — Mit der Übernahme eines zeitgenössischen Werkes trugen der Frankfurter Lehrersängerchor und die Sing-Akademie unter Professor Gambke zu einer Bereicherung des einheimischen Chorlebens bei; man hatte den „reichen Tag" von Höffer ausersehen.
Wilhelm Mengelberg bereitete wie alljährlich auch in diesem Kriegswinter einen unbestrittenen Höhepunkt durch die mustergültige Aufführung der anmutigen B-dur-Sinfonie Johann Christian Bachs, der sinfonischen Dichtung „Psyche" Cesar Francks und der erregenden Darbietung von Tschaikowskys „Vierter". — Allbekannte Werke können zum überraschenden Erlebnis werden, wenn man sie mit solcher Frische und so geschickt belichtet wiedererweckt, wie Franz Konwitschny das mit Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt" gelang. Am gleichen Abend begegneten wir Claudio Arrau, der mit angeborenem Spieltalent das Klavierkonzert von Prokofieff zu einem großen Eindruck steigerte. — Guila Bustabo riß in einer eigenen Veranstaltung ihre zahlreichen Freunde durch ihre virtuosen Gaben hin, in Mozart, Ries, Sarasate, Paganini und in der A-dur-Sonate von Brahms sogar durch eine beachtliche Tiefe der Ausdeutung. — In der Reihe der sehr beliebt gewordenen Sonntagskonzerte, die volkstümlichere Absichten verfolgen, vermittelte Franz Konwitschny alle Sinfonien Beethovens. Der stattliche, anhängliche Besuch dieser Veranstaltungen zeigt, wie groß das Bedürfnis nach tiefgründigen Kompositionen ist. Solistische Darbietungen, bei denen die einheimische Pianistin Gisela Sott und die Cellistin Ilse Bernatz beteiligt waren, bildeten willkommene Abwechslungen dieser Reihe.
In den Kammermusikabenden begegneten wir dem ausgezeichneten Quartetto di Roma, dem Prisca- und Breronel-Quartett und dem Duo Christa Richter-Georg Steiner, das mit feinster Spielkultur alle Reize intimen Musizierens genießen ließ. Ein überfüllter Saal, ergriffenes Lauschen und endloser Beifall sind die gewohnten Begleiterscheinungen der Gastspiele Edwin Fischers.
Erfreuliche Begabungen gingen an jungen Solisten über das Podium! Gerhard Münch erwies auch in seinem zweiten Klavierabend, wie entscheidend ein müheloser Überblick über die Formzusammenhänge ist, wenn eine so eminente, naturgewachsene Technik zu großen Hoffnungen berechtigen

soll. Gelingt es ihm, in romantischer Literatur das Gefühl stärker mitsprechen zu lassen, so besteht kein Zweifel in seinen universellen, führenden Leistungen. Georg Kuhlmann beschloß seine Beethoven-Abende durch eine bedeutende Wiedergabe der Hammerklaviersonate. — Die alljährlichen Meister-Klavierkonzerte sprachen im guten Sinn für die Beliebtheit dieses Instrumentes. Auf den Pfaden Lisztscher Technik wurde Josef Pembaur den Fantasien Mozarts und Beethovens durch allzu willkürliches Rubato stilistisch nicht vollauf gerecht; anderseits läuft ein ausschließlich mit Fantasien ausgestattetes Programm leicht die Gefahr der Ermüdung, auch wenn es in Händen eines solchen Meisters liegt. Eine klassische pianistische Note ist stets dem Mozartspiel Wilhelm Kempffs eigen, der eine große Hörerschaft anzieht. — Auf der Orgel setzt sich der Frankfurter Hochschullehrer Helmut Walcha seit Jahren mit dankenswerter Eindringlichkeit für Bach ein. — Verhängnisvoll ist die Seltenheit lohnender Violinabende! Ein vielversprechender junger Geiger, der Tschaikowskys heikles Violinkonzert bemerkenswert durchsichtig und mit unbekümmerter Ausdauer beherrschte, ist Heinz Stanske. Den Rahmen dieser hoffnungsvollen Leistung bildete ein russisches Programm des Rhein-Mainischen Landesorchesters; Fritz Cujé hat hier in kurzer Zeit ein allen Anforderungen des Konzertbetriebes gewachsenes Instrument werden lassen, was die bunte Folge von Abonnementsveranstaltungen bewies. Somit besitzt Frankfurt in dem Orchester des Reichssenders, in dem Städtischen Orchester der Oper und des Museums und in dieser jungen Orchestergemeinschaft mit volkstümlichen Aufgaben stammhafte Stützen des einheimischen Musiklebens.

Auch die Vortragsfolgen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erklommen in den Konzerten dieses Winters eine überragende Höhe, die damit die musikalische Erziehung und Geschmacksbildung in höchst verantwortlicher Weise anstrebt. Wir erinnern nur an die durch den Funk übernommene Veranstaltung mit GMD. Hermann Abendroth und Karl Schmitt-Walter.

Da auch im Kriege das Kunstbedürfnis keineswegs gemindert ist, konnte man die Zugabe einer Kammermusik-Sonderveranstaltung wagen, die ihren Reiz in dem zeitgenössischen Quintett für Klavier, Violine, Bratsche, Cello und Horn von Prinz Alexander Friedrich von Hessen fand. (Schumacher-Quartett und Erich Flintsch.)

Geschickte Führung und vielseitig bestimmte Auswahl erhält dem „Arbeitskreis für neue Musik" ein stets zunehmendes Interesse. Es dürfte auch den Aufgabenkreis auswärtiger Arbeitskreise dieser Art in willkommener Weise erweitern, wenn die uns gut gesonnenen Nationen mit Proben ihres heutigen Schaffens gehört werden, um so die notwendige innere Verbindung im Rahmen des Möglichen zu festigen. — Unbeirrt um die störenden Einflüsse der Zeit geht die Hochschule für Musik ihren Weg. In Konzerten der Hochschullehrer wendet sie sich unaufdringlich werbend an die Öffentlichkeit, während das Auftreten jungen Nachwuchses Rechenschaft ablegt über die erzieherischen Ergebnisse der Musikpflege. Darin gelang auch dem „Musischen Gymnasium" in einem in seiner Aula veranstalteten Konzert aller Musiziergruppen ein überzeugender Nachweis.

Wie ein Rechenschaftsbericht über die künstlerische Disziplin, die in der Arbeit der Hochschule für Musik waltet, können wir die alljährliche „Woche der Musik" auffassen. Alle Lehrer und die am weitesten fortgeschrittenen Schüler gewähren konzertmäßige Einblicke in die einzelnen Unterrichtszweige. Ein freudiges Zusammenwirken zu höchsten Zielen! Einen vollendeten Bach-Abend erlebten wir mit Alma Moodie (Violine) und Helmut Walcha (Cembalo). Ein Orchesterkonzert erfreute durch die Mitwirkung von Gustav Lenzewski, Rudolf Metzmacher, Alma Moodie und Helmut Walcha. Ein Abend mit zeitgenössischer Musik mit einer Sonate von Gerhard Frommel, Liedern von Kurt Hessenberg und einem Cembalokonzert von Karl Höller zeigte, was für überlegenen Könnern der Kompositionsunterricht anvertraut ist. Hermann Reutter glich selbst als Liedbegleiter eines Hugo-Wolf-Abends etwaige Unebenheiten der weitgediehenen Gesangsschüler aus den Klassen Marga Iff-Koch und Dr. Liegnitz aus. Die Überfülle des Besuches bewies, wie stark das Bedürfnis nach den Gaben bester Kunst ist und wie sehr die Arbeit der Hochschule zu einem stark beachteten Faktor im öffentlichen Musikleben geworden ist!

Gottfried Schweizer.

Karlsruhe: Ein restlos überzeugender Beweis, daß auch in der badischen Gauhauptstadt, also buchstäblich wenige Kilometer hinter der Westfront, das Kulturleben durch die Ereignisse des großen Krieges keinerlei Einbuße erlitt, liefert die stattliche Reihe der sehr gut besuchten Veranstaltungen, aus welcher wir hier nur einige Konzerte von besonderer Bedeutung erwähnen. Da lösten zunächst die von der Stadt Karlsruhe in diesem Jahre durchgeführten „Konzerte junger Künstler" des Gaues Baden allerstärksten Widerhall in den kunstinteressierten Kreisen aller Bevölkerungsschichten aus.

Neben Johanna Diernstein („Carnaval") und Ernst Beißwinger (Violinkonzert von Spohr) boten der Freiburger Geiger Brunno Lenz mit einem anspruchsvollen Werk Max Regers und Rolf Hartmann aus Heidelberg mit „Années de pélerinage" (Vallée d'Obermann) überdurchschnittliche Leistungen, und am letzten Konzertabend lernte man dann noch die Heidelberger Pianistin Irmgard Weiß mit Regers „Telemann-Variationen" als eine bedeutende Gestalterin und hochbeachtliche Künstlerin kennen. Im Zusammenhange mit diesen Spitzenleistungen darf aber auch die noch jugendliche, aber sehr verheißungsvolle Marianne Trautmann genannt werden.

Mit großem Interesse sah man auch dem erstmaligen Auftreten des neugegründeten Städtischen Singchores entgegen, der sich mit einer in allen Teilen wohlgelungenen Aufführung von Haydns Schöpfung dem Karlsruher Publikum vorstellte. Die musikalische Leitung lag in Händen von Fritz Kölble, das Soloterzett war mit Sofie Höpfel (Osnabrück), Willy Lorscheider (Kassel) und Johannes Willy (Karlsruhe) denkbar gut besetzt. Orchester: die Badische Staatskapelle.

Von den drei Konzerten der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe liegt der Kammermusikabend des Oswald-Quartetts (neben Kammermusikwerken von Beethoven und Tschaikowsky kamen unter Mitwirkung von Hill Oswald-Thoß und Georg Mantel Graeners Rhapsodie, Werk 53, sowie Liedergruppen von Wagner und Richard Strauß zur Aufführung) bereits hinter uns.

Richard Slevogt.

Köln: Mit Verantwortungsempfinden der traditionellen Kulturhöhe unseres Volkes gegenüber und im Bewußtsein der besonderen Aufgaben, die der Metropole des westlichen Grenzraumes in der geistigen Betreuung der Wehrmachtsangehörigen zufielen, war man in Köln überall mit freudiger Disziplin dem Geheiß höchster Partei- und Staatsstellen nachgekommen, das Musikleben in möglichst uneingeschränkter Weise durchzuführen.

An repräsentativen Orchesterkonzerten sind dabei zunächst die zwölf Gürzenich-Konzerte der Konzertgesellschaft (Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst, Ausführende: das Städtische Orchester, der Gürzenich-Chor, der Kölner Männergesangverein, Solisten von Rang) zu nennen, die mehr als einmal der öffentlichen Generalprobe zwei Konzerte folgen lassen mußten, um dem Besucherzustrom auch nur einigermaßen Rechnung getragen zu haben. (Wie überhaupt alle in Köln veranstalteten Konzerte eine auffallend starke Besucherzahl aufzuweisen hatten — der sichtbare Ausdruck für das Gefühl von Ruhe und Sicherheit in unmittelbarer Nähe des Westwalls und das heute mehr denn je vorhandene Verlangen nach Geistes- und Kulturwerten.) Das Programm der Gürzenich-Konzerte brachte neben dem Grundstock klassisch-romantischer Werke eine stattliche Reihe von

Neuheiten (oder seltener Gehörtem) für Köln; als Uraufführungen: Joseph Haas' wahrhaft volkstümlich gestaltetes Oratorium „Das Lied von der Mutter", Variationen und Fuge über ein romantisches Thema, ein sehr beachtenswertes Werk des Oberhausener Musikdirektors W. Trenkner, sowie das frische, über alte deutsche Jagdweisen gebaute Jagdkonzert des begabten Cesar Bresgen; an Erstaufführungen u. a. Pfitzners bewundernswertes Spätwerk, die „Kleine Sinfonie", die Urfassung von Bruckners 6. und der zuletzt herausgegebenen 8. Sinfonie, das dramatisch-bewegte Violinkonzert (Concerto romantico) des zeitgenössischen Italieners R. Zandonai in der ausgezeichneten Interpretation durch dessen Landsmann V. Brero. Die regelmäßig zu Ausklang der Konzertreihe angesetzte Matthäus-Passion erhielt dieses Jahr ihre Denkwürdigkeit durch die Aufführung im Kölner Dom, wobei es durch besonders sorgfältige Vorarbeit gelungen war, die schwierigen akustischen Probleme überraschend gut zu lösen.

Eine zweite, sieben Abende umfassende Orchesterkonzertreihe, mit einem anderen Besucherstamm zwar, aber mit einer nicht weniger hohen Erfüllung künstlerischer Ansprüche, wickelte der Reichssender Köln in Verbindung mit der NSG. „Kraft durch Freude" ab. Ihre erfolgreiche Durchführung dankte man ebensosehr dem Können wie der Einsatzbereitschaft von GMD. Hans Rosbaud (Münster), der unvorhergesehen dafür einspringen mußte. Dem alle Abende gemeinsam beherrschenden Gedanken „Vom goldnen Überfluß" gab man jeweils sinngemäße Unterteilungen, z. B. „Deutsche Klassik", „Musik des Südens", „Klingende Ostmark", als Abschluß „Musik des neuen Deutschland", z. T. mit Uraufführungen, die den Gärungsprozeß im Schaffen der jungen Komponisten mit aller Deutlichkeit noch aufzeigten. Außerhalb dieser Konzertreihe stellte der Reichssender Köln sich des weiteren in den Dienst der NSG. „Kraft durch Freude" mit der Ausgestaltung eines Tschaikowsky-Gedenkkonzertes, in dem Prof. Hans Haaß von der Staatlichen Hochschule für Musik das b-moll-Konzert weit über die sonst bei diesem Werk nur übliche Virtuosität hinaushob. Zu den haftenden Orchestereindrücken gehörte wie immer auch das Gastkonzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler. — Sache des Reichssenders Köln und von „Kraft durch Freude" war es überdies, in einer großen Anzahl bunter Orchesterkonzerte den in Köln stationierten Soldaten, die im übrigen aber auch eifrige Besucher aller ernsten Konzerte waren, frohe und unterhaltsame Stunden zu bieten.

Konzerte mehr gesellschaftlichen Charakters bleiben nach wie vor die von der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Meisterkonzerte, jene Abende, die ausschließlich den Namen des Solisten in den Vordergrund stellen. Infolge der durch den Krieg notwendig gewordenen Umdispositionen — diese Konzerte waren gewöhnlich zu einem hohen Prozentsatz ausländischen Solisten eingeräumt — traten sie allerdings verspätet und in beschränkter Anzahl auf den Plan. — Mehr denn je nahm die Stadtverwaltung das kammermusikalische Leben unter ihre fördernde bzw. schützende Obhut. Zu den jeweils einen besonderen Wirksamkeitsbereich erfassenden Zyklen, den in Verbindung mit der RMK. durchgeführten „Konzerten junger Künstler", den Samstagskonzerten der Hochschule (zu deren Ausführung die Lehrer der Hochschule den Stamm bilden), den Orgelkonzerten an Sonntagvormittagen, übernahmen die Stapelhauskonzerte in dem neugestalteten mittelalterlichen Bau des Stapelhauses nun auch z. T. die Aufgabe, mit ein bzw. zwei Abenden das Forum für das Konzertieren unserer einheimischen Künstlergemeinschaften, des Prisca-Quartetts, des Kunkel-Quartetts und des Kölner Kammertrios für alte Musik (von dem die beiden ersteren sonst größere eigene Konzertreihen durchführten) zu bilden; neu trat weiter hinzu eine Reihe „Von deutschem Soldatentum" als Morgenfeier mit Musik und Rezitation. In kammermusikalische Regsamkeit schaltete sich erstmalig auch das Auslandsamt der Dozentenschaft der Kölner Universität mit einigen Morgenfeiern ein. — Die von KdF. veranstalteten Kammermusikabende waren im größeren Stil nach Art der Meisterkonzerte (Erna Sack u. a.) aufgezogen, in kleinerem Rahmen dienten sie den Bestrebungen junger einheimischer Kräfte. Zu diesen von offiziellen Stellen durchgeführten oder gestützten Konzerten — hierher gehören auch noch die des Deutsch-italienischen Kulturinstituts, des Petrarca-Hauses — kommen dann noch einige von mehr auf sich selbst gestellten Vereinen (Kölner Bach-Verein, Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen, Gedok, Gilde). Der „eigene Abend" der Solisten trat immer weiter in den Hintergrund; hier ist als größeres künstlerisches Unterfangen der von Prof. Hermann Drews (Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik) durchgeführte Beethoven-Zyklus mit den 32 Klaviersonaten erwähnenswert.

Im Chorwesen machte sich mehr als bisher der Konzertzusammenschluß der Vereine geltend; das betrifft sowohl die Männergesangvereine wie die gemischten Chöre, die sogar meistens unter ihrer Dachorganisation, den Sängerkreisen, auftraten. Das verminderte zwar die Anzahl der Konzerte, wirkte sich aber günstig für die Möglichkeiten der sängerischen Ausführungen und den Programmaufbau aus. Nicht selten fanden Chorkonzerte in Verbindung mit den Musikkorps der Wehrmacht statt. Der Kölner Männergesangverein gestaltete unter Leitung von Eugen Papst seine traditionellen Konzerte als Schubert- bzw. als Volksliederabend, die beide wiederholt werden mußten. — Volksmusikalische Strömungen gingen von der Arbeit der HJ. aus, wie auch Werkchöre und -orchester ihre Tätigkeit nach Kräften beizubehalten bestrebt waren. — Nachzutragen bleibt ein Gastbesuch des Breronel-Quartetts, der des Bulgarischen Volkschores, der auf seiner Deutschlandreise auch hier Station machte, und ein Konzert der Schwarzmeer-Kosaken.

Abschließend bleibt von dem Kriegskonzertwinter 1939/40 festzustellen, daß er, nicht zuletzt auch auf Grund geschickter Tageszeitwahl — es wurden namentlich die Sonntage mit ihren Vor- und Nachmittagsstunden reichlich ausgenützt —, von einer erfreulichen Intensität belebt war.

Leonie Hähner.

Kopenhagen: Köbenhavns Koncertforening gab ein Gastkonzert, das Eugen Jochum leitete. Obgleich mit in letzter Zeit beinahe zum Überdruß gehörten Werken (Euryanthe-Ouvertüre, Eroica), feuerte er das Orchester an, mit hinreißendem Schwung, zu außerordentlicher Leistung.

Das letzte klassische Radiokonzert brachte Händels „Judas Maccabäus" als großzügigen Schluß eines mageren und recht planlosen Winters. Die Chöre unter Martellius Lundquist zwangen Bewunderung ab. Unter den Solisten bemerkte man die Schweden-Gäste Set Svanholm und Frau Lindberg-Torlind. Wilhelm Furtwängler dirigierte die Kgl. Kapelle mit einem Beethoven-Konzert. Auf Wunsch, sagt man. Das Publikum wünscht hier endlich auch Neues zu hören. Was für eine Sensation würde ein hier noch nie gehörter Bruckner sein!

Man verzeichnete verschiedene Sängerinnendebuts: Thora Bruntse und Karen Andersen. Die meisten dänischen Stimmen haben kein Fundament, was zum Teil — aber nicht nur — mit der flachen Sprache zusammenhängt.

Emil Telmanyi und Victor Schiöler kammermusizierten. Man hörte die Carl-Nielsen-Sonate in g und die Kreutzer-Sonate. Außerdem spielte Schiöler hervorragend Chopin.

Axel Schiøtz hat sich im persönlichen Stil als dänischer Sänger entwickelt, sozusagen dazu prädestiniert durch seinen lyrischen Tenor. Es ist wohltuend, wenn ein Künstler sein eigenes Gesicht zeigt, statt immer zu kopieren. Er gab drei, immer stärker besuchte Konzerte und wurde sehr und mit Recht gefeiert. Sein Begleiter enttäuschte. — Die alte Kammermusik wird weiter von dem Trio Friisholm und der Cembalistin Selbiger gepflegt.

Alma Heiberg.

Leipzig: Die ausklingende Spielzeit brachte noch in den Sinfoniekonzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" einen befruchtenden Austausch deutscher und italienischer Musikkultur. Der Leiter der Scala in Mailand, Maestro Gino Marinuzzi, stellte sich dabei als Komponist und Dirigent vor. In einem von ihm stilistisch frei und mit feinem Klangsinn bearbeiteten Kammerkonzert von Locatelli und einer eigenen Komposition, der sinnesfrohen und in fast Straußsche Farben getauchten Orchesterrhapsodie „Siciliana", bot er beste neuitalienische Musik, wie er dann aber auch in der Wiedergabe von Beethovens „Eroica" seine Vertrautheit mit deutscher Kunst und sein mitreißendes Dirigententemperament unter Beweis stellte. — Die Reihe dieser KdF.-Konzerte wurde beschlossen mit einer vom Städtischen GMD. Paul Schmitz geleiteten und in klassischer Stilreinheit geformten Aufführung von Beethovens „Neunter". Das ausgezeichnete Große Orchester und der Chor des Reichssenders Leipzig, der Riedel-Verein, vortreffliche Solisten (Lea Piltti, Lotte Wolf-Matthäus, Rudolf Dittrich, Josef Greindl) waren ihm erstklassige Helfer.

Den Bemühungen des Städtischen Kulturamtes ist eine weitere Bereicherung des Leipziger Konzertlebens zu verdanken: im Laufe des Sommers werden drei Städtische Sinfoniekonzerte im Opernhaus stattfinden, eine Neuerung, die gerade in diesem Jahre, wo durch Einschränkung der Reisemöglichkeiten das Verlangen nach ernster Kunst im Sommer stärker sein wird als sonst, mit großer Freude aufgenommen werden wird. Die Konzerte sind als ständige Einrichtung geplant und werden vom Gewandhausorchester unter Leitung von GMD. Paul Schmitz ausgeführt. Unter seiner feinfühligen und künstlerisch überlegenen Stabführung wurde der erste Abend mit Händels Concerto grosso in g-moll, Beethovens achter (F-dur) Sinfonie und Haydns Violoncellokonzert in D-dur (Solist: Konzertmeister August Eichhorn) zu einem vollen Erfolg.

Wilhelm Jung.

Neue Noten

Wilhelm Kempff, op. 42, Arkadische Suite (nach Watteau) für kleines Orchester. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Die kleine Besetzung (1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, Triangel, Streichquintett) entspricht dem idyllenhaften Charakter der skizzenartig angelegten Sätze. Nach einer schwungvollen, durch eingestreute Akzente und lyrische Episoden wirkungsvoll belebten Entrata klingt eine anmutige, zu gezierter schwebender Haltung geführte Gavotte und Musette auf. Die folgende Sarabande alla siciliana bringt ein friedvolles Verweilen in verträumten Bereichen, bei dem die fließenden $^9/_8$-Rhythmen auch in eine stark anwachsende Erregung übergehen. Ein in tändelndem Scherzando dahinwirbelnder Epilog in mannigfaltige, spielerische Wendungen und Übergänge aufgelöst, beschließt den Reigen. Der rokokoartige Ton der Sätze ist gut getroffen. Fein gesponnene Stimmentfaltungen vereinigen sich mit wohlabgewogenen dynamischen Schattierungen zu reizvollen Einzelzügen. Die Instrumentierung stattet die Formbilder mit ansprechenden Farben aus: Über ruhenden Harmonien der Streicher entwickelt sich ein buntbewegtes Spiel der Holzbläser. In beweglicher Dreistimmigkeit hüpfen Flöte und Oboen über einem schwirrenden c der Bratsche dahin (Musette), und im Wechselspiel der Instrumente (Epilog) wird der Satz zu lichter Stimmigkeit aufgelockert. Die Absicht des Komponisten, bildmäßige Eindrücke in eine Musik von „arkadischer" Unbeschwertheit zu bannen, ist geglückt.

Erich Schütze.

Joseph Meßner, op. 45a, Sinfonische Festmusik für Bläser und Orgel. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Von drei Trompeten, zwei Hörnern, drei Posaunen, Pauken und der selbständig gehaltenen Orgelstimme ausgeführt, ist dieser Musik ein wahrhaft festliches und — mit der Vortragsbezeichnung übereinstimmend — eine auf heroische Haltung abgestimmtes Gepräge eigen. Ein scharf profiliertes, in kraftvollem Zuge aufstrebendes Motiv, umschmettert von machtvollen Akkordballungen der Bläser, bestimmt den Charakter des Hauptteils, der, zuweilen durch lyrischere Partien unterbrochen, immerwährend in jedesmal vermehrtem Glanze wiederersteht. Ein länger ausgesponnenes, ausdrucksvolles Adagio rückt den Wiedereinsatz des Hauptmotivs in noch schärferes Licht und läßt die volle Wucht der zum Schluß entfesselten Klanglichkeit noch wirksamer hervortreten. Instrumentale Sonderwirkungen, wie sie hier nur die Orgeltechnik hergeben kann (Mixturen, Fernwerk, Koppelungen), werden feinfühlig ausgenutzt, harmonische und polyphone Elemente vereinigen sich zu einem natürlich fließenden und klangreich aufgehellten Tonsatz. Die allgemein eingängige Ausdrucksgebung läßt eine vielseitige Verwendung des Werkes zu. Es kann bei Festen und Feiern verschiedener Art als Anfangs- oder Schlußhymnus eingesetzt werden.

Erich Schütze.

Ludwig Lürman, Werk 20, „Ruf zur Freude" für großes Orchester. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Wie in seinem „Festlichen Aufklang", so gelingt es Ludwig Lürman auch hier, auf schlichter Grundlage, diesmal in einfacher, doch rasch wechselnder Akkordik und in sprossenartig vorgetriebenen melodischen Ausweitungen, ein Stück frohbeschwingten, kraftvoll pulsierenden Lebens zu zeichnen. Aus einem hellen A-dur-Klang bricht der „Ruf zur Freude" in einem stürmenden Gang der Celli und Bratschen los, wird von Violinen und Bläsern aufgenommen und weitergetragen, steigt in immer neuen Jubeldurchbrüchen zur Höhe, bis er aus einem rauschenden Fortissimo zu verhaltener Gedämpftheit absinkt. In einer getragenen Weise staut sich etwas von der Unruhe der folgenden, sprunghaften Bewegungen, die von neuem anstürmend in den ursprünglichen Jubel einmünden und zum Schluß den Sieg über alle Gegenwirkungen verkünden. Auch dieses einsätzige Werk, für dessen Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten bestehen, wird vielen Dirigenten als Beitrag zur Fest- und Feiergestaltung willkommen sein.

Erich Schütze.

Helmut Paulsen: Norddeutsche Tänze für kleines Orchester. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Die hier gebotenen Tänze klammern sich nicht — wie viele ähnlich betitelte Um- und Neuformungen — an die Art überkommenen Volkstanzgutes, sondern sind freigestaltete, gleichsam stilisierte rhythmisch schreitende und schwingende Bewegungsmusik. Am Anfang steht ein marschartiger Satz, der durch gestraffte Viertel- und Achtelgegenführungen in gemessenem $^3/_2$-Takt charakterisiert wird. Ungebundene Festesfreude atmet das folgende in drängenden Sechsachtel-

schwüngen aufsteigende Figuren- und Imitationsspiel. Erst mit dem dritten, abschließenden Tanz sind volkstümliche Elemente verbunden, die im Wechsel von gemächlichen $^3/_4$- und dann wieder lebhaft drängenden $^2/_4$-Rhythmen zu einem bewegten Reigen zusammentreten, der das Ganze mit einer wirkungsvollen Verbreiterung des Grundmotivs beschließt. Die ansprechende Klanglichkeit, die noch durch eine gewählte, polyphone Stimmführung veredelt wird, hebt die Tänze auf eine höhere Stufe der gediegenen Unterhaltungsmusik.

Erich Schütze.

Musikliteratur

Der Lebensroman einer Sängerin

Man hat lange Zeit nichts mehr von Sigrid Onégin gehört. Schon während der Bayreuther Bühnenfestspiele vor sechs Jahren zeigte sich, daß auch die Zeit von ihren oft rücksichtslos eingesetzten Stimmitteln den Tribut gefordert hatte. Kürzlich hat die einst sehr gefeierte Sängerin wieder das Konzertpodium betreten, wobei sie in München nach dem Bericht der „Münchener Zeitung" eine nahezu kabarettistische Stimmung schuf. Als nach dem Vortrag des rufenden Kaminkehrers der Beifall toste, wehrte sie diesen mit der Bemerkung ab, sie singe das Lied da capo, weil sie es „so saumäßig geschmissen" habe. Diese kleine wahre Geschichte ist ein weiterer Beitrag zu dem Temperament der Onégin, die ohne Zweifel eine interessante Persönlichkeit von Format ist. Sie selbst fühlt sich noch „im Vollgefühl künstlerischer Schaffenskraft", wie aus dem Vorspruch eines 326 Seiten umfassenden Buches „Sigrid Onégin" hervorgeht, das im Karl Josef Sander Verlag in Magdeburg erschienen ist. Als Herausgeber zeichnet Fritz Penzoldt, der zweite Mann der Sängerin, verantwortlich. Mit einem besonderen Beitrag ist auch ihr gemeinsamer Sohn Peter vertreten, dem im Bilderteil des Buches eine Soloseite gewidmet ist. Den Text schrieb im wesentlichen Dr. Fritz Penzoldt, der von Haus aus Arzt ist. Irgendwelche kritische Distanz wird man von ihm angesichts der familiären Bande nicht erwarten. Er preist das „fast unbändige Verantwortlichkeitsgefühl" (Seite 186) seiner Frau. Aus seinem Munde vernehmen wir, daß ihr „oft nicht wiedergutgemachtes Unrecht geschah" (Seite 197). Das Anekdotische, das nicht immer gut erfunden erscheint, nimmt in seinen Berichten einen breiten Raum ein. Kleine und kleinste Ereignisse werden zum Ruhm seiner Frau zurechtgemacht. Sigrid Onégin selbst bezeigt ihre Dankbarkeit dadurch, daß sie drei Gedichte ihres Mannes einfügt zur Erinnerung an die Zeit, da sich ihr „rosaroter Traum" vom Kinde erfüllte.

Warum, so fragen wir, wird ein solches Buch geschrieben? Ist es die „zwingende Verpflichtung, die von jedem zur Kunst Berufenen einmal ein Bekenntnis darüber fordert, ob er den Sinn dieser Berufung verstanden hat" (Sigrid Onégin im „Vorspruch") oder die Begleitmusik zu einem Come-back? Unter einem „Bekenntnis" verstehen wir in der Regel etwas anderes, als das ohne Einschränkungen unterhaltsame Geplauder, auch wenn es sich „ohne Eifer oder Zorn" vollzieht. Sigrid Onégin stellt einmal (Seite 299) fest, daß man sie wegen der Geläufigkeit ihrer Koloraturen mehr als einmal mit dem unvergeßlichen Rastelli verglichen hat, was immerhin ihre eigene Charakterisierung als „dynamisch veranlagte Persönlichkeit" (Seite 313) glaubhaft erscheinen läßt. „Ich gebe zu, daß ich heute vielleicht die einzige Vertreterin dieser Art Kunstgesang (im Buch von der Verfasserin gesperrt!) bin, die imstande wäre, die Koloraturkontraltorollen der Rossinischen Periode im Original zu singen." Da sie die Angelina oder Rosina Rossinis niemals — wie sie es erträumte — auf der Bühne singen konnte, so beruhigt es sie immerhin, daß sie diese Arien auf der Schallplatte der Nachwelt hinterlassen kann. Wer die Onégin in ihrer Glanzzeit erlebt hat, wird ihren Orpheus, ihre Amneris oder Azuzena und Lady Macbeth kaum vergessen. Wer das Familienbuch Onégin-Penzoldt liest, wird ohne Zweifel einige unterhaltsame Stunden verleben, nicht ohne das Private, allzu Private der Künstlerin als „Bekenntnis" anzukreiden.

Friedrich W. Herzog.

Hans Schnoor: Oratorien und weltliche Chorwerke. 5. Aufl., Bd. II: „Vokalmusik" aus dem „Führer durch den Konzertsaal", begonnen von Hermann Kretzschmar. 779 S. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schnoor ist auf dem Buchtitel nur als Bearbeiter und Ergänzer des nunmehr nach 20jähriger Pause neu aufgelegten Werkes bezeichnet, aber ähnlich wie bei Jahn/Abert darf er nicht nur in den von ihm ganz neu geschaffenen Kapiteln über das neuere Oratorienschaffen, sondern auch da die Autorschaft beanspruchen, wo Kretzschmars Material und Diktion Ausgangspunkt waren. In jahrelanger Arbeit ist ein Werk von grundlegendem Charakter entstanden, eine lückenlose Überschau über das Gebiet des Oratoriums bis zur Jetztzeit. Überall machten sich die Kenntnis und die sorgsam formende Hand des berufenen Forschers bemerkbar, der das gewaltige Material beherrscht und dem dazu als wesentlicher Vorzug die Gabe einer ebenso fesselnden wie überzeugenden Formulierung zu eigen ist. Das zeigt sich bereits bei der ausgezeichneten Entwicklungsgeschichte des Oratoriums und weiter vor allem in dem Händel-Kapitel, das sehr glücklich von der Seite der Wissenschaft und der Praxis her angelegt ist. Es gibt da manche treffliche Bemerkung zur Aufführungspraxis bei Händel, vor allem aber erfolgt die Wertung seiner Persönlichkeit von wirklich überlegener Warte aus, jedoch auf der Grundlage genauester Sachbeherrschung. Eine umfangreiche Quellenkenntnis gibt den Ausführungen den sicheren wissenschaftlichen Untergrund. Vor allem aber wird der neueste Stand der Forschung und damit der Blickpunkt unserer Zeit gebührend zur Geltung gebracht.

Für die Erfassung des zeitgenössischen Schaffens macht Schnoor selbst Einschränkungen insofern, als er die betreffenden Abschnitte in mancher Hinsicht als erste Skizze und methodischen Versuch bezeichnet. Das ist entschieden zu wenig gesagt, denn in der Tat geht auch hier die Materialausbreitung und ebenso die Darstellung im einzelnen erheblich weiter. Erfreulich ist an einigen Stellen die Berücksichtigung auch kulturpolitischer Gesichtspunkte, so etwa, wenn bei Josef Haas sehr richtig der konfessionell werbende Zug seines Schaffens hervorgehoben wird. Andererseits hätte man diese Betrachtungsweise gern konsequenter im Hinblick auf die Stoffe des neueren Oratoriums angewendet gesehen. Schnoor macht in dem Abschnitt über die neue Feiergestaltung einige Ansätze dazu, ohne vorher das unfruchtbare Verharren im alttestamentarisch-biblischen Anschauungskreis gebührend zu kennzeichnen. Es wird allein aus stofflichen Gründen kaum möglich sein, etwa die sehr ausführlich gewürdigten biblischen Oratorien Keußlers wieder zum Leben zu erwecken, auch wenn z. B. der „Zebaoth" „in alttestamentarischen Anschauungsformen die Idee des Führertums . . . zur Geltung bringen" soll. Hier liegt eine vermeidbare Vermengung der Begriffe vor. Sachlich

ist noch richtigzustellen, daß Werner Egk nicht Schweizer ist, sondern in Bayern geborener Reichsdeutscher. Insgesamt darf von Schnoors Werk gesagt werden, daß es zu den wesentlichen Erscheinungen des Musikschrifttums der letzten Jahre gehört. Hermann Killer.

Hans Pfitzner: Regie-Beispiele für die Opern Das Herz — Palestrina — Das Christ-Elflein. 10 S. Verlag Adolph Fürstner, Berlin-Grunewald. An drei Szenen, einer ernsten und zwei heiteren, erläutert Pfitzner in dieser kleinen Schrift, worauf es bei der Opernregie ankommt, nämlich das szenische Spiel aus der Musik heraus und in engem Zusammenhang mit ihr zu gestalten. Die genaue Beschreibung dieser Szenen — Athenasius-Herzog im 3. Akt der Oper „Das Herz", Schluß des 2. Palestrina-Aktes mit der komischen Budoja-Szene und Kampf zwischen Knecht Ruprecht und den beiden Knechten im 1. Akt des „Christ-Elflein" — ist so packend und erscheint dabei so selbstverständlich, daß man sich wundert, wie diese Szenen je anders aufgefaßt und gespielt werden konnten. Aber diese scheinbare Selbstverständlichkeit, die beim Meister selbst in dem völligen Aufgehen in seinen Schöpfungen beruht, kann sich der Regisseur nur durch gänzliche Vertiefung in Partitur und Buch aneignen. Insofern sind Pfitzners Ausführungen nicht nur ein wertvoller Beitrag zum Darstellungsstil seiner Opern, sondern zur Bühnenpraxis der Oper überhaupt.

Hermann Killer.

Kennzeichnung von Juden im Musikschrifttum

Im Novemberheft des laufenden Jahrgangs unserer Zeitschrift erfolgte eine Besprechung des Buches von Professor Dr. Willi Kahl „Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert von 1828 bis 1928" durch Professor Dr. Erich Schenk. Kahl weist darauf hin, daß die von Schenk vermißte Kenntlichmachung der jüdischen Autoren im Verfasserregister erfolgt ist, und zwar hat er jüdische Autorennamen im Register in eine Klammer gesetzt. Allerdings fällt die Kennzeichnung an dieser Stelle wenig ins Auge, so daß sie auch manchem Benutzer des Buches entgehen kann.
Eine einheitliche Regelung für die Kennzeichnung von Juden, die in wissenschaftlichen Werken genannt werden, war zur Zeit des Erscheinens von Kahls Buch noch nicht erfolgt. Sie gilt allerdings seit vielen Jahren als ein selbstverständliches Gebot. Ein zuverlässiges Nachschlagewerk für die Juden in der Musik fehlte bisher, und so konnten namentlich bei weniger bekannten Autoren Unklarheiten bezüglich der Abstammung entstehen. Zahlreiche jüdische Autoren sind offenbar auch in den Kreisen der Fachgelehrten noch nicht als Nichtarier bekanntgeworden. Demnächst erscheint im Hahnefeld-Verlag ein „Lexikon der Juden in der Musik", bearbeitet von Dr. Theo Stengel gemeinsam mit Dr. Herbert Gerigk, das sich fast ausnahmslos auf amtliches Dokumentenmaterial stützt. (Das Lexikon kommt als zweite Veröffentlichung des „Instituts der NSDAP. zur Erforschung der Judenfrage" heraus.)
Um allen Mißverständnissen bei der gelegentlich erforderlichen Nennung jüdischer Autoren im Schrifttum vorzubeugen, empfiehlt es sich, die Kennzeichnung der Juden so klar wie möglich vorzunehmen. Die Richtigstellung bezüglich des Werkes von Willi Kahl wäre nicht notwendig gewesen, wenn auch im Hauptteil dieser Schrift jeder Jude durch ein einfaches Zeichen deutlich sichtbar kenntlich gemacht worden wäre.

Die Schriftleitung.

* Zeitgeschichte *

Bruno Kittel 70 Jahre alt

Im Musikleben der Reichshauptstadt und weiter im Gesamtbereich deutscher Musik hat der Name Bruno Kittel einen guten Klang. Der von ihm 1902 gegründete und nach ihm benannte Chor gehört zu den besten deutschen Singgemeinschaften. Darüber hinaus hat Bruno Kittel eine vielseitige Tätigkeit entfaltet, die den als Künstler, Mensch und Kämpfer gleich rastlosen und vorbildlichen Musiker 1936 auf den Direktorposten des Konservatoriums der Reichshauptstadt geführt hat. So hat die Wirksamkeit Bruno Kittels als Musiker, Chorleiter und Pädagoge heute eine dreifache Strahlkraft, und der Jubilar, der am 26. Mai sein 70. Lebensjahr vollendete, erfreut sich einer allgemeinen Wertschätzung. Zu höchsten Ehren gelangte Kittel im Jahre 1935, als ihm der Führer angesichts der 100. Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie persönlich die Goethe-Medaille überreichte. Die Olympia-Medaille, das deutsche Olympia-Ehrenzeichen I. Klasse und dann die durch den Grand Prix gekrönte Entsendung zur Pariser Weltausstellung 1937 waren weitere Ehrungen für den verdienten Musiker, der, bereits 1936 zum Professor ernannt, 1938 vom Führer zur Mitwirkung an den Feierlichkeiten des Reichsparteitages berufen wurde. Bruno Kittel hat die Heranbildung seines Chores stets als eine Lebensaufgabe betrachtet. Mit der gleichen Unbedingtheit hat er sich aber auch der Leitung des Konservatoriums der Reichshauptstadt angenommen, dessen erfreuliche Aufwärtsentwicklung — die Schülerzahl stieg schnell von 230 auf 600 — in erster Linie sein Verdienst ist. Der zahlreiche Besuch ausländischer Studierender gibt dieser musikpädagogischen Arbeit und damit zugleich einer wichtigen Einrichtung hauptstädtischer Musikpflege besonderen Ruf und Widerhall.
Die Stadt Berlin hatte es sich nicht nehmen lassen, den Jubilar in einer Morgenfeier im Schiller-Theater unter Teilnahme führender Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens sowie einer großen Anzahl von Gästen und Freunden zu ehren. Oberbürgermeister Dr. Lippert, der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, Prof. Breithaupt für die Lehrerschaft und der Studentenführer des Konservatoriums stellten in ihren Ansprachen ein Persönlichkeitsbild Kittels hin, das ein Beispiel ständig neuer Einsatzbereitschaft im Dienst der deutschen Kunst ist. Der Bruno Kittelsche Chor und das Orchester des Konservatoriums vereinigten sich unter Arthur Rother zu wohlgelungenen musikalischen Darbietungen.
Kittel, der 1870 im Entenbruch bei Filehne geboren

wurde, hat in Berlin an der Akademie von Kullack und am Sternschen Konservatorium studiert, von dem aus er als Geigenlehrer und Leiter einer Chor- und Dirigentenklasse seine musikerzieherische Tätigkeit aufnahm. H. K.

Chorprogramme im Kriege

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda gibt durch Erlaß vom 26. April 1940 folgendes bekannt:

„Im Anschluß an den Runderlaß über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens während des Krieges vom 2. September 1939 besteht Veranlassung darauf hinzuweisen, daß die dort genannten Grundsätze selbstverständlich auch für das deutsche Chorwesen gelten. Alle Gesangvereine haben sich also in der Auswahl der Programme auf den Ernst der Zeit einzustellen, wie es dem nationalen Empfinden und dem Wehr- und Widerstandswillen des deutschen Volkes entspricht. Es ist besonders dafür Sorge zu tragen, daß u. a. Lieder im alten Liedertafelstil nicht mehr zu Gehör gebracht werden."

Ich bringe diesen Erlaß hiermit allen deutschen Chorvereinigungen zur Kenntnis.

Unerwünschte Musik

Auf Grund der Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes vom 29. März 1939 hat die Reichs-Musikprüfstelle folgende musikalische Werke für unerwünscht und schädlich erklärt. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung dieser Werke ist im deutschen Reichsgebiet verboten.

Träumerei nach Schumann, bearb. P. Kreuder.
Dann lächelst Du von Frank Filip; Textdichter Franz Filip.
Es schnarcht der Onkel Iwan von Karl Loubé; Textdichter Erich Meder.
Wenn ich ein Schlangenbeschwörer wär' von Weiß; Textdichter Schwenn-Pfrötzschner.
Aufgeschnapt von William Hänsel; Textdichter William Hänsel.
Shadrack von Mac Gimsey.
Two left feet von R. Gordon.
Frankie and Johnny, Conga dans la nuit von Grenet.
Flüsterpropaganda von S. Schieder; Textdichter H. Dyk.
Sämtliche Werke von Ignatz Paderewski.

*

Der bekannte Pianist Richard Laugs führte im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches eine Konzertreise durch Italien durch. Der Künstler wurde bei seinen beiden Klavierabenden in Rom und bei weiteren Konzerten in Florenz, Parma und Como durch Publikum und Presse lebhaft gefeiert.

In Heidelberg starb im Alter von 69 Jahren der Komponist und Musikerzieher Heinrich Neal. Seine Werke haben stets denkbar positive Beurteilung gefunden, aber der große Erfolg in der Öffentlichkeit blieb Neal zu Lebzeiten versagt. Als Pädagoge fand er einen starken Widerhall in den Reihen seiner zahlreichen Schüler.

Gerh. F. Wehle ist als Lehrer für Improvisation an die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Hans Pfitzner hat die Komposition einer Sinfonie für großes Orchester (drei Sätze in einem Satz) Op. 46 vollendet, die im Verlage der Firma Adolph Fürstner (Inh. Johannes Oertel), Berlin-Grunewald, erscheinen wird. Die Uraufführung des Werkes findet am 11. Oktober d. J. im Rahmen eines Konzertes der Museums-Gesellschaft in Frankfurt a. M. unter Leitung von GMD. Franz Konwitschny in Anwesenheit des Komponisten statt.

Der Leiter der Osnabrücker Musikschule für Jugend und Volk, Pg. Franz Vost, ist zum Bezirksleiter der Fachschaft Volksmusik im Bezirk Osnabrück ernannt.

Im Namen des Führers hat der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung den Lehrern an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart Hans Brehme, Hugo Distler und Hermann Schmid die Dienstbezeichnung „Professor" verliehen.

In der alten Herzogstadt Jülich, die im Westen unweit der Grenze liegt, wurden im vergangenen Winter trotz des Krieges alle kulturellen Veranstaltungen entsprechend der Planung durchgeführt. Den Abschluß fanden die Konzertaufführungen am Geburtstag des Führers mit einer Wiedergabe von Haydns „Schöpfung", die dank der organisatorischen Sorge der NSG. „Kraft durch Freude" zustande kam. Mit dem Rheinischen Landesorchester waren rund 300 Mitwirkende an der Aufführung beteiligt, die unter der Leitung von Christian Reimer einen starken Widerhall fand.

Die Musikbücherei der Hansestadt Köln unterhält seit nunmehr zehn Jahren als einzige ihrer Art eine Schallplattenausleihe. Die Bedeutung, die der Schallplatte heutzutage in der Musikerziehung und beim Musikerlebnis zukommt, hat die Entleihung von Platten allmählich zu einem unentbehrlichen Bestandteil des Aufgabenkreises der Kölner Musikbücherei

werden lassen. Während des zehnjährigen Bestehens der Abteilung wurden nahezu 20 000 Platten ausgeliehen. Etwa 900 Aufnahmen (auf rund 1300 Platten) der wichtigsten Werke der Musikliteratur, darunter Ganzwiedergaben von Mozarts „Zauberflöte", Bachs „Wohltemperiertes Klavier", Beethovens „Missa solemnis" u. a. sowie besondere Aufnahmen zur Musikgeschichte, stehen gegen geringes Entgelt zur Verfügung. Aus der niedrigen Ziffer von 57 Platten, die bisher von seiten der Entleiher ersetzt werden mußten, geht hervor, daß auch in dieser Hinsicht der Einrichtung genügend Sorgfalt und Verständnis entgegengebracht wird.

Fritz Zaun, der Generalmusikdirektor des Städtischen Orchesters Berlin, dirigierte soeben in Rom und Bologna mit ungewöhnlichem Erfolg. Er wurde für weitere Gastspiele eingeladen.

Dr. Karl Böhm ist auf der Balkanreise mit den Berliner Philharmonikern überall mit größtem Enthusiasmus aufgenommen worden. Der König von Bulgarien verlieh ihm das Kommandeurkreuz des Zivilordens von Bulgarien.

Rudolf Wagner-Régeny hat die Komposition seiner Oper „Johanna Balk", die er im Auftrage des Generalintendanten Wilhelm Rode geschrieben hat, beendet. Zur Zeit schreibt er eine „Orchestermusik", die in den Konzerten der Berliner Staatsoper zur Uraufführung kommen wird. Leitung: Herbert von Karajan.

Othmar Schoeck hat die Komposition einer neuen Oper „Schloß Durante" beendet. Den Text schrieb Hermann Burte nach der Novelle von Eichendorff.

„Die Lieder Ferdinand Raimunds" gibt die Universal-Edition zum 150. Geburtstag des Dichters in einem Heft heraus, das die schönsten und bekanntesten Lieder aus den Werken Raimunds in den Vertonungen der Uraufführungen enthält. Die reizvoll ausgestattete Neuerscheinung bringt auch eine Chronik in Daten und Zitaten über das Leben Raimunds, die der bekannte Raimund-Kenner Burgtheaterregisseur Herbert Waniek zusammengestellt hat, sowie eine Anzahl Bilder aus der Raimund-Zeit, u. a. ein bisher kaum bekanntes Faksimile des berühmten Hobelliedes. Die musikalische Einrichtung besorgte Alexander Steinbrecher.

Robert Geutebrück hat das Gedicht „Feldpostbrief" von Eckmair vertont. Der im Felde stehende Komponist hat die zum Herzen sprechenden Worte zu einem ebenso schlichten wie eindrucksvollen Lied geformt und ein kleines Kunstwerk geschaffen, in dem unmittelbares Erleben der Gegenwart überzeugende Gestaltung findet. Die Uraufführung fand durch Luise Brabbée im Reichssender Wien statt.

Unter Leitung von Oswald Kabasta fand in Wien die Uraufführung des nachgelassenen Chorwerkes „Deutsche Auferstehung" von Franz Schmidt statt. Das Werk, dessen Text von Dr. Oskar Dietrich stammt, ist nach der fertigen genauen Partiturskizze von Dr. Robert Wagner beendet worden. Die mit Spannung erwartete Aufführung, die auch durch den Wiener Sender übertragen wurde, fand beim Publikum enthusiastische Aufnahme.

Edmund von Borck hat vor seiner Einberufung zwei neue Konzertwerke vollendet: ein „Konzert für Klavier und Orchester", das von Konrad Hansen gespielt werden wird, und „Zwei Fantasiestücke" für Orchester. Ein früher erschienenes „Konzert für Orchester" gelangte kürzlich unter Ewald Lindemann in Braunschweig zur Aufführung.

Soeben ist eine „Sinfonie" von Giuseppe Myslivecek, dem Zeitgenossen und Freund Mozarts, erstmalig im Druck erschienen. Die erste deutsche Aufführung findet im Reichssender Köln statt. Es handelt sich um ein bezauberndes kleines Werk für Streicher, Oboen und Hörner, das stilistisch die geistige Verwandtschaft mit Mozart deutlich zum Ausdruck bringt, obwohl das Werk lange vor Eintritt Mozarts in die Weltöffentlichkeit entstanden ist.

Am 29. Juli 1940 jährt sich zum zehntenmal der Todestag von Alexander von Fielitz, der am 28. Dezember dieses Jahres seinen 80. Geburtstag hätte begehen können. Er ist als Liedkomponist von Rang in die Musikgeschichte eingegangen; aus der Fülle seines reichen Schaffens auf diesem Gebiet seien nur der Sang vom Chiemsee „Eliland", der Liederzyklus „Schön Gretlein" op. 15, der in mehrere fremde Sprachen übertragen wurde, und das beinahe volkstümlich gewordene „Kraut Vergessenheit" aus op. 24 genannt.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | Juli 1940 | Heft 10

Richard Wagner und die Natur

Von Karl Hermann Müller, Berlin

Das Werk Wagners muß in immer neue Beziehung zu uns und unserer Umwelt gestellt werden. Der Dramaturg des Deutschen Opernhauses unternimmt den dankbaren Versuch, nachstehend die Musikdramen in ihrer Naturverbundenheit zu betrachten.
Die Schriftleitung.

„... so kann mich einzig nur der Genuß der Natur erfreuen; wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer wieder getröstet und erhoben!" Diese Worte, die Richard Wagner im Jahr 1846 an seine Mutter schrieb, sind einer der vielen Beweise, die wir in den Briefen und Tagebüchern Wagners über die Liebe des Meisters zur Natur, über seine innige Naturverbundenheit finden. Aber selbst wenn wir alle diese Beweise nicht hätten, so offenbarte uns das Werk Wagners sowohl im Wort wie im Ton, wie stark er mit der Natur lebte, wie er ihr geheimnisvolles Weben und Wesen zutiefst erfühlte. Immer wieder kann man feststellen, wie der Natur in den Schöpfungen Wagners eine entscheidende Aufgabe zufällt, wie sie gewissermaßen das Spiegelbild des menschlichen Schicksals ist und wie sie im Gleichklang mit dem handlungsmäßigen Geschehen zu einem wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks wird. Es ist nicht zuletzt die Sprache der Natur, die — da sie jedem aufgeschlossenen Menschen und ganz besonders dem Deutschen verständlich ist — in ihrem lebensechten Klang die unmittelbare Wirkung auslöst und die Beglückung bedingt, die wir angesichts der Werke des Meisters empfinden.

Wagners Naturverbundenheit ist keine Naturschwärmerei im alltäglichen Sinn, sondern erwächst aus einem Gemeinschaftsgefühl mit der Natur in ihrer Gesamtheit. Sie gilt dem ganzen All, dem Menschen wie dem Tier, der Pflanzenwelt wie den Elementen. Sie erfaßt die Jahreszeiten im Wechsel ihrer Erscheinungsformen ebenso wie die Stimmungen, die sich aus Sonne oder Regen, aus Wolken oder Wind, aus Tag oder Nacht ergeben. Sie empfindet den Zauber des stillen Waldes ebenso wie die Gewalt des entfesselten Meeres, die Großartigkeit wildzerklüfteter Felsengebirge nicht anders wie die Lieblichkeit frühlingsprangender Auen. Alle diese Empfindungen und Gefühle, diese Eindrücke und Erlebnisse wurden zum Klang, wurden Musik, die als Abbild der Natur das gleiche widerspiegelt und damit die innersten Gedanken und Vorstellungen des Meisters untermalt, unterstreicht, symbolisiert und sogar vertieft.

Houston Steward Chamberlain hat die Rolle, die die Natur in Wagners Schaffen spielt, mit folgenden Worten gekennzeichnet: „Wagners Werk... bedeutet die Erschaffung einer Mythologie..., welche... Himmel und Erde, Tag und Nacht, die Jahreszeiten und die Elemente mit dem Menschenherzen verschmilzt..." Hans von Wolzogen hat als erster die Bedeutung dieser aus der Naturverbundenheit Wagners hervorquellenden Musik erkannt: „Durch Wagner ward der echte Naturmythos selbst zum Drama gestaltet." Denn das ist das Entscheidende bei dieser Musik, daß sie erlebte Natur in Töne faßt. Das empfand auch Friedrich Nietzsche, als er im Jahr 1878 zum erstenmal in Bayreuth mit dem Schaffen des Meisters vertraut wurde: „Wagner taucht Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab; sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt: es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will auf allen Stufen sein tönendes Wesen."

Es gibt in den Briefen und Tagebuchblättern Wagners unzählige Belege dafür, wie ein unmittelbares Naturerlebnis zu Tönen sich verdichtete und seine musikalische Gestaltung in den Musikdramen fand. Als er am Karfreitag des Jahres 1857 von seinem „Asyl" am Züricher See der neu erwachten

Natur gegenüberstand, formte sich daraus der „Parsifal", dessen Karfreitagszauber das göttliche Wunder des Frühlings in so einzigartiger Weise widerspiegelt. Auch der „Tristan" gewann angesichts der grünenden Hügel des Züricher Sees Gestalt, wurde aber anderseits, wie Wagner selbst erzählt, durch die Eindrücke während eines Aufenthalts in Venedig noch ganz besonders gefördert. Bekannt ist auch, daß das Erlebnis des stürmischen Meeres, die wildromantische Szenerie der norwegischen Fjords und der Gesang der Matrosen während seiner Überfahrt von Pillau nach London die Anregungen gaben zur Musik des „Fliegenden Holländers". Für den „Tannhäuser" gab nicht nur der Eindruck der Wartburggegend den entscheidenden Anstoß, sondern auch ein kleines Gebirgstal bei Teplitz, wo Wagner einen Hirten fröhliche Weisen pfeifen hörte.

Man könnte diese Beispiele noch durch manche andere vermehren. Denn es braucht ja nicht immer ein besonderer Anlaß gewesen zu sein, der eine bestimmte musikalische Form fand. Vielmehr ist es, wie erwähnt, ganz allgemein das Elementare der Natur, dem immer wieder in allen Werken Wagners eine wesentliche Aufgabe zufällt. Wir erinnern z. B. noch an den Zauber der Johannisnacht in den „Meistersingern" und an die Lieder Walter von Stolzings, wir gedenken des den Sonnenaufgang begleitenden morgendlichen Weckrufs im „Lohengrin" oder des Liedes an den Abendstern im „Tannhäuser", der ja, als Ganzes betrachtet, eine so ergreifende Parallelität zwischen Landschaft und menschlicher Seele aufweist.

Ausführlicher wollen wir uns dem Werk zuwenden, aus dem die Natur in ihrer tiefsten, mythischen Bedeutung zu uns spricht, dem „Ring des Nibelungen". Denn wenn im „Tannhäuser" noch das rein Stimmungsmäßige vorherrscht, so ist der „Ring" die Natur an sich, ist sein Geschehen — um an die Deutung Wolzogens zu erinnern —, der zum Drama umgestaltete Naturmythos.

Ehe wir im einzelnen auf die vier Teile der Dichtung eingehen, die Wagner selbst einmal „einen Sturm der Elemente und der Herzen" genannt hat, sei daran erinnert, welche Bedeutung allein den vier Elementen Wasser, Feuer, Erde und Luft im „Ring" zukommt. Da ist Loge, der unstet schweifende Gott, der das Feuer symbolisiert; da ist die weise Wala, die Urmutter Erda, als Personifikation der Erde; da sind die Rheintöchter, die im fließenden Auf und Ab ihres Spiels das Wasser verkörpern; und da ist schließlich Wotan, der Göttervater, und Lichtalbe, der Beherrscher des Luftreichs, dem Donner und Blitz, Wolken und Stürme, ja alle Elemente gehorchen. Und wie mit den Elementen, so ist es mit den Gestirnen des Himmels, mit den Jahreszeiten und den wechselnden Landschaftsbildern, mit dem Ablauf der Stunden vom Morgen bis in die Nacht. Alles dies steht optisch und akustisch im Gleichklang mit dem dramatischen Geschehen, von Richard Wagner aus innerem Erleben heraus in genialer Weise gestaltet.

Es wird sich niemand des gewaltigen Eindrucks entziehen können, wenn im Vorspiel zum „Rheingold" langsam aus dem tiefen Orgelpunkt das Wogen und Wallen des rastlos dahinfließenden Rheins sich entwickelt, wenn sich dann vor uns die Tiefe des Flusses ausbreitet und die Musik immer wieder das Fluten und Gleiten des Wassers illustriert. Noch liegt Dämmerung über dem felsigen Grund des Stromes, in dem Alberich vergeblich um die Gunst der lustig hin- und hergleitenden Rheinnixen buhlt. Dann aber bricht, von einer strahlenden Fanfare begleitet, die Sonne durch die Wasser, und gleißend leuchtet, von den Sonnenpfeilen getroffen, das Rheingold auf. Heller rauschen die Akkorde, lauter wird der Jubel der Töchter der Fluten, je stärker sich das „zaubrische" Licht in den Tiefen verbreitet, bis mit dem frechen Raub des Schatzes durch den Nachtalben das Frohlocken jäh verstummt und die eben noch lustig plätschernden Wasser in düstere Trägheit zu erstarren scheinen. Langsam wandelt sich das Bild. Aus Wasser und Nebel formt sich die freie Bergeshöhe, strahlend erhellt von der endlich mit voller Kraft durchbrechenden Morgensonne, überhöht von dem blinkenden Steinmassiv der Götterburg Walhall: ein Naturbild von unvergleichlicher Schönheit in der optischen und musikalischen Gestaltung. Bis auch dies seinen jähen Abbruch findet, als die Riesen Freia, die Göttin der ewigen Jugend, mit sich fortschleppen. Mit ihrem Weichen weicht auch — eine großartige Symbolik — die Sonne, um erst dann wieder aus Nebel und Wolken hervorzubrechen, als Freia zu den Göttern zurückkehrt. Dazwischen aber steigen Wotan und Loge hinab nach Nibelheim, dem Reich Alberichs, durch Schwefelschluchten und unterirdische Höhlen, und die Musik begleitet diesen Weg durch wuchtige Tongänge.

In Alberichs Nibelheim begegnen wir zum erstenmal im „Ring" einem für den Naturfreund Wagner gleichfalls sehr wichtigen Glied der Natur als Ganzem, dem Tier. Wagner war ein großer Tierfreund, so hat er denn dem Tier eine nicht unwesentliche Rolle zugeteilt. Mit Hilfe der Tarnkappe verwandelt sich Alberich in eine Riesenschlange und in eine Kröte; beide Metamorphosen charakterisiert die Musik in unvergleichlicher Weise. Immer wieder begegnet uns das Tier im Ringdrama. Das „kriechende" Motiv, das die Schlange begleitet, hören wir später in verbreiteter Form beim Lindwurm „Fafner", den Siegfried tötet. Wir erinnern weiterhin an die wichtige Rolle, die Brünnhildes Roß Grane spielt, an die wuchtige Tonmalerei der heranstampfenden Walkürenrosse, an das Flattern der Raben Wotans, an den lustigen

Gesang der Waldvögel und an das Tappen des Bären im „Siegfried". Doch zurück zum „Rheingold". Loge und Wotan sind zurückgekehrt auf die Bergeshöhe, die Nebel sind gewichen. Nun ballt sich ein Gewitter zusammen. Da dringt Donners Ruf hinaus ins All, ein zuckender Blitz und ein krachender Donner zerreißen die gewaltige Spannung der Natur, und über das nun wieder heitere Firmament wölbt sich ein schillernder Regenbogen — ein herrliches Naturschauspiel von grandioser Steigerung; dazu eine Musik, die uns nicht minder packt und die mit majestätisch erhabenen Akkorden den Weg der Götter zu der im Abendsonnenschein prangenden Götterburg begleitet.

In die Tiefen des Rheines, die keines Menschen Fuß betreten, und auf freie Bergeshöhen, wo die Götter hausen, führte uns das „Rheingold", das Vorspiel des „Rings". Nun, in den drei Hauptteilen, kommen wir auch zu den Menschen. Aber es ist bezeichnend, daß auch jetzt, von zwei Ausnahmen abgesehen, die Handlung nur im Freien, in der Natur spielt. Wagners Helden brauchten die Natur um sich herum, um wirklich das zu sein, was sie sind. Im Innenraum scheinen sie ein Teil ihrer selbst zu verlieren. Denn in Hundings Hütte, der einen Ausnahme, sind Siegmund und Sieglinde unfrei. Sie finden erst den Weg zu sich, als die Tür sich ihnen öffnet durch einen Windstoß, und die Natur sie ruft. Und in der Halle der Gibichungen — der zweiten Ausnahme — erwächst die Untreue, wird der Verrat gesponnen, sind die Menschen klein. Selbst Siegfried scheint in dieser Umgebung etwas von seinem heldischen Glanz zu verlieren. Von diesen beiden Ausnahmen abgesehen, führen uns die weiteren Teile der Trilogie hinaus in die Natur und vor allem in den deutschen Wald. Sturm und Unwetter toben in seinen Bäumen, als der Wälsungensproß durch ihn gehetzt wird. Das Vorspiel zum 1. Aufzug der „W a l k ü r e" zeichnet in großartiger Tonmalerei die Wucht der entfesselten Elemente nach, das Prasseln des Regens, den jagenden Sturm und den krachenden Donner. Langsam beruhigt sich das Tosen, Siegmund findet am Herd Hundings Ruhe und Labung. Aber noch einmal glauben wir den Aufruhr der Natur zu hören, als Siegmund von seiner Flucht und der unablässigen Verfolgung durch seine Feinde erzählt. Die Stimmung im engen Bereich der Hütte, in der Sieglinde an der Seite des ungeliebten Mannes leben muß, ist lastend, hier fehlt die gewaltige Sprache der Natur. Nur einmal klingt sie ganz leise auf, als der flackernde Schein des Feuers auf den Knauf des Schwertes fällt, dessen Scheide im Stamm der Eiche steckt.

Dann aber kommt eine überwältigende, in der Musikliteratur wohl einzig dastehende Steigerung, als die Tür aufspringt und der milde Zauber der Frühlingsnacht in die Dumpfheit des Raumes bricht. Da sprengt die Natur die Enge der Behausung und zugleich die Fesseln der Liebenden. In der seligsten Liebe verbindet sich der Mensch mit der Natur, und jauchzende Tonmalereien verschmelzen menschliches Empfinden mit dem wonnigen Schauer der Mondnacht des Lenzes. Sie weist den Liebenden den Weg, den sie gehen sollen, den Weg in die Freiheit, den die Musik mit stürmischen, aufjauchzenden Klängen begleitet — ein Erlebnis von unerhörter Eindringlichkeit.

Nun fliehen sie gemeinsam in jagender Hast durch den Wald, über Stock und Stein. Die Musik schildert diese Flucht im Vorspiel zum zweiten Aufzug, um uns dann hinaufzuführen auf die stolzen Höhen der Götter. Dort oben, in jener wildzerklüfteten Felsengegend, die rauh und unbarmherzig wirkt, muß Wotan auf das Drängen Frickas Siegmund preisgeben und zum eigenen Leid Brünnhilde den harten Befehl erteilen, dem Wälsungensproß als Todbringerin zu nahen. Dort erscheint dem Todgeweihten die Walküre. Unter dem Blitzen und Donnern eines furchtbaren Unwetters findet der Kampf des Helden mit Hunding statt, der die Liebenden für immer trennt. Nach kurzer Beruhigung bricht das Unwetter noch einmal los, als Wotan im höchsten Zorn seinem ungehorsamen Kind nachstürmt.

Das Stampfen dahinjagender Rosse findet seine unvergleichliche Illustrierung im Vorspiel zum 3. Aufzug. In Sturm und blitzendem Gewölk sprengen die Walküren durch die brausenden Lüfte und versammeln sich unter ihren jauchzenden, frohstürmischen „Hojotoho"-Rufen auf dem Gipfel eines Felsenberges. Dann steigert sich die Bewegtheit der Elemente. Wotan erscheint in rasendem Zorn, um Brünnhilde zu strafen. Wiederum begleitet die Natur mit ihrer Stimmung die Handlung. Sie wird ruhiger, je mehr sich Wotans Zorn legt, und sie gleitet langsam in den Abend hinüber, als der schmerzliche Abschied des Göttervaters von der geliebten Wunschmaid kommt. Ein herrliches, unvergeßliches Naturschauspiel beschließt als Höhepunkt den Akt. Loge wird gerufen und erscheint als flackerndes Feuer, um mit hochaufflammender Lohe den Schlaf Brünnhildes zu schützen. Züngelnd erheben sich die Flammen und umlodern den Felsgipfel, auf dem — unter dem Schutz der weit ausladenden Äste einer Tanne — das Wotanskind friedlich und geborgen ruht. Flackernd steigt die Musik in immer wieder gleichen Figuren auf und ab wie das Feuer...

Auf freie Bergeshöhen, in die Tiefen des Rheins und in Alberichs Nebelhöhle, in Hundings Behausung, in ein wildes Felsgebirge und auf einem Felsgipfel führte uns die bisherige Handlung des Ring. Nun, im „S i e g f r i e d", tut sich der deutsche Wald in seiner ganzen Herrlichkeit vor uns auf, d e r d e u t s c h e W a l d, den Wagner so liebte und um dessentwillen er in Paris mit Tränen in den Augen Webers „Freischütz" be-

grüßte. Jung-Siegfried selbst, der strahlende übermütige Knabe, ist ganz eins mit diesem Wald — in Mimes Höhle war es, wo die Mutter ihn gebar, im Wald wuchs er auf und empfing er seine ersten Eindrücke. Er liebt diese frische urwüchsige Natur, beobachtet die Geschöpfe, lauscht dem Gezwitscher der Vögel, bewundert die glitzernden Fische. Mit seinem Waldhorn lockt er wilde Tiere herbei... So sehen wir ihn gleich zu Beginn mit einem eingefangenen Bären den struppigen Mime erschrecken. Der Schauplatz des ersten Aktes spiegelt in überzeugender Weise den Gegensatz Mime-Siegfried wider: die dumpf-düstere Behausung des tückischen, goldlüsternen Zwerges, den Siegfried, der Lichtheld, haßt — daneben der sonnig-heitere Wald als Reich Siegfrieds. Dieser Gegensatz ist, musikalisch aufs feinste differenziert, mit den jeweiligen Stimmungen in Einklang gebracht. In dem Naturburschen Siegfried erwacht das Verlangen nach Gesellschaft, nach einem Gefährten und — noch im Unterbewußtsein schlummernd — nach Liebe. Der junge Wälsungensproß hat beobachtet, wie sich die Tiere locken und kosen. Von Mime hat er erfahren, daß es sich um Männchen und Weibchen handelt, daß die Vöglein ihre Nester bauen und brüten, daß Rehe, Füchse, Wölfe für ihre Jungen sorgen. Aus dieser Kenntnis entwickelt sich ein immer stürmischer werdendes Begehren, auch über seine eigene Herkunft aufgeklärt zu werden. Sobald er das tragische Geschick seiner Eltern erfährt, zieht es ihn — glücklich, seine Vermutung, daß Mime nicht sein Vater sei, bestätigt zu finden — hinaus in die freie Welt („Wie der Fisch froh in der Flut schwimmt, wie der Fink frei sich davonschwingt: flieg' ich von hier, flute davon wie der Wind übern Wald, weh' ich dahin"). — Im Zwiegespräch Wanderer-Mime finden wiederum das Erdinnere als Heimstätte der Nibelungen, die Erde als Wohnstatt der Riesen und die wolkigen Höhen als Aufenthalt der Götter textlich und musikalisch ihre vollendete Kennzeichnung.

Der tiefe Wald im zweiten Akt liegt zunächst — in Übereinstimmung mit Alberichs finsterem Rachebrüten — in düster lastender Nacht. Unheimlich drohend scheint es durch das Dunkel zu rasen, bis nach blitzartigem Aufleuchten der Wanderer erscheint. Milder Mondschein fällt auf den ehrwürdigen Greis, während der feucht-felsige Höhlenschlund, hinter dem Fafner als Wurm den Hort bewacht, in tiefer Finsternis bleibt. Beim Herannahen Mimes und Siegfrieds bricht langsam lichter Morgen in den Wald. Es erscheint als ein besonders feiner Zug Wagnerscher Charakterisierungskunst, daß Mime im Wald versucht, Siegfried das Fürchten zu lehren. Wer aber so mit der Natur verbunden ist wie unser Held, vermag ihre geheimnisvolle Sprache zu deuten und findet nichts Furchterregendes in ihr. Keiner wußte das so gut wie Wagner selbst. Nicht in der Natur, erst vor der schlafenden Brünnhilde, der menschgewordenen Walküre, überfällt Siegfried die Furcht. Mit dem Wald als seiner wahren Heimat aber ist er eins. So erleben wir denn eine der tiefstempfundenen, poesievollsten Naturschilderungen, die jemals musikalisch erfaßt wurden, in dem Waldweben, Siegfried — an Vater und Mutter denkend — hält in träumerischer Versunkenheit Zwiesprache mit der Natur. Die Bäume — Siegfried hat sich unter einer mächtigen Urwaldlinde ausgestreckt — rauschen ihr stilles Lied. Sonnenlicht glitzert durch das Geäst und malt flimmernde Kringel auf den moosigen Grund, Vögel zwitschern in den Zweigen, ein seliges, leise raunendes Säuseln und Summen zittert durch die sonnige Stille der Natur... Noch einmal wird der Zauber lebendig, wenn Siegfried Fafner getötet und, vom Waldvöglein auf Tarnhelm, Ring und Mimes Falschheit hingewiesen, den heimtückischen Zwerg erschlagen hat. Dann lockt der Ruf des Vögleins, dessen süßes Stammeln er, da er mit dem Drachenblut die Lippen netzte, nun versteht, den jungen Helden zu neuer Tat. Es flattert ihm neckend voran, ihm den Weg der Liebe weisend, nach der er sich sehnt.

In der „Götterdämmerung", dem gigantischen Schlußstein seiner Götter- und Menschentragödie, hat Wagner noch einmal eine Zusammenfassung alles dessen gegeben, was die Natur in ihren wechselnden Szenerien und Stimmungen dem naturverbundenen Menschen offenbart. Noch einmal überwältigt uns der Gleichklang menschlichen Schicksals und elementaren Geschehens, noch einmal ergreift uns die Sprache der Musik, die in genialer Übereinstimmung beides umschließt und mit der Gewalt ihrer Töne verdeutlicht.

Nach der mystischen, unheilschwangeren musikalischen Einleitung sehen wir vor uns den nächtlich-dunklen Gipfel des Walkürenfelsens, auf dem die Nornen ihr goldenes Seil weben. Nur Loges Lohe geistert unheimlich durch die düstere Nacht. Dann aber, als die Schicksalsschwestern verschwunden sind, kündet sich mit zarter Dämmerung der nahende Morgen. Bald treffen die goldenen Strahlen der aufgehenden Sonne den Gipfel des Berges, und ein leuchtender Tag breitet sich über das Gebirge, als Siegfried Abschied nimmt von Brünnhilde, um fortzureiten zu neuen Taten. Nun schildert uns die Musik in unvergleichlicher Weise Siegfrieds Rheinfahrt. Sie schildert sie uns so plastisch, daß wir sie im Geiste miterleben. Der schmetternde Hornruf des Helden dringt zu uns, wir hören das Plätschern der Wellen des Stromes, über den der Nachen dahingleitet, wir vermeinen die sonnenüberflutete Landschaft an den Ufern zu sehen, und wir werden erinnert an das lustige Spiel der Rheintöchter. Langsam ebbt die freie, ungezwungene Stimmung der Musik ab, um schließlich mit schweren Akkorden hinüberzuleiten in den Schauplatz des 1. Aufzuges, Gunthers Halle am Rhein.

Es würde den Rahmen dieser Betrachtung überschreiten, den Fortgang des drastischen Geschehens in allen einzelnen Phasen zu schildern. Es sei bei dieser Krönung der Ringdichtung nur das herausgegriffen, was, aus Wagners Naturverbundenheit kommend, Menschliches und Elementares miteinander verknüpft. Noch einmal werden beim Eintreffen Siegfrieds in der Halle des Gibichungen die Erinnerungen an die soeben beendete frohe Rheinfahrt geweckt, dann kündet sich das nahende Unheil an. Während Hagen, der grimmige Albensohn, einsam Wache hält, schwindet der sonnige Glanz auf der Landschaft.
Schwere, düstere Akkorde malen die Stimmung, mit der der 2. Aufzug beginnt. In gespenstischer Unterhaltung mit seinem Vater Alberich sitzt Hagen vor der Halle, still und einsam liegt die Rheinlandschaft im Dunkel einer Nacht, in der nur ein fahler Mondschimmer über die Wellen gleitet: wiederum eine unvergleichliche Harmonie zwischen Natur und Handlung. Dann bricht ein neuer Tag an, musikalisch herrlich geschildert. Froh ist auch die nachfolgende Stimmung, die nur während der Eidszene und während des Beschlusses, Siegfried zu töten, unterbrochen wird, um dann beim Hochzeitszug erneut aufzuleben.
Der Beginn des 3. Aufzuges, dessen kurzes Vorspiel uns die frohe Jagd im Wald miterleben läßt, bringt ein Bild von ganz besonders idyllischem Reiz; die Rheintöchter tauchen in einer stillen Felsenbucht am waldigen Rheinufer aus den Fluten, freuen sich des lichten Glanzes der Sonne, klagen über das geraubte Gold und treiben ihr neckendes Spiel mit Siegfried, der mit den fröhlichen Nixen scherzt. Dann trifft die Jagdgesellschaft ein, und während sich rings alles lagert, sinken die ersten Schatten der Nacht hernieder. Der Tag geht zur Neige und mit ihm das Leben Siegfrieds. Noch einmal erwacht der Zauber des deutschen Waldes, da Siegfried von seiner Jugend erzählt, von Mime, von seinem Kampf mit Fafner und von dem Gesang der Waldvögel. Noch einmal klingen die schwebenden Akkorde des Waldwebens auf. Während die roten Strahlen der untergehenden Sonne langsam verlöschen, erzählt Siegfried, wie er Brünnhilden erweckte und sich mit ihr in seliger Liebe verband. Jäh flattern zwei Raben, Wotans Boten, aus dem Gebüsch auf — Siegfried blickt ihnen nach —, da trifft ihn tödlich Hagens Speer. Während sein Leben verlischt, verlischt auch das letzte Licht des Tages. Durch die Nacht tragen die Mannen die Leiche des erschlagenen Helden über die Höhen — musikalisch aufs ergreifendste begleitet —. Einmal noch bricht kurz der Mond zwischen Wolken und Nebelschwaden hindurch und verklärt mit mildem Licht die sterbliche Hülle Siegfrieds.
Nacht liegt in der Halle der Gibichungen, während draußen düsterer Mondschein auf dem Rhein liegt: Gutrune bangt um Siegfried. Im flackernden Fackelschein bringt man seine Leiche, Fackeln beleuchten den grausigen Mord Hagens an Gunther, und mit der Fackel zündet Brünnhilde den Scheiterhaufen an, der sie selbst und Siegfrieds Leiche verzehren soll. Nun folgt die musikalisch großartigste, hinreißend illustrierte Schilderung der gewaltigen elementaren Katastrophe, die das Werk beschließt. Kaum ist Brünnhilde, dem Geliebten in den Tod folgend, mit ihrem Roß Grane in den Scheiterhaufen gesprengt, da schlagen die Flammen hochauflodernd empor und ergreifen die Halle. Der Rhein sprengt sein Bett und flutet in mächtigem Anprall gegen Pfeiler und Wände, bis die Halle unter tosendem Krachen zusammenstürzt. Wo sie eben noch stand, da strömen nun die Fluten des Stromes und in seinen Wellen jauchzen die Rheintöchter um den wiedergewonnenen Ring. Glutschein bricht durch die Wolkenschicht am Horizont, der Feuerschein am Himmel wächst — Walhall brennt und kündet das Ende der seligen Götter. Dann beruhigt sich — zu den erlösenden Akkorden des Schlusses — die entfesselte Natur.
In dem zart aufdämmernden Morgen ahnen wir den tieferen, über die Handlung weit hinausgreifenden Sinn: Mit elementarer Gewalt und Folgerichtigkeit ist das Böse niedergerungen und vernichtet. Der junge Tag wird folgen und mit ihm die neue, bessere Zeit. —
Wir haben mit tiefster Ergriffenheit zum letztenmal in der gewaltigen Ringdichtung einen Beweis erlebt von Wagners inniger Naturverbundenheit, von diesem Einssein mit dem ganzen All, dessen Sprache er verstand und die für ihn Klang wurde. Was sie ihm sagte, bannte er in die Gewalt seiner Töne, um uns zu erschüttern und zu erheben und uns miterleben zu lassen, was ihm selbst Erlebnis war...

Neues und Altes aus Neustadt

Kleiner Traktat über die Urteilsfreudigkeit

Von Günter Schab, Magdeburg

Neustadt, moderne aufstrebende Industriestadt mit 250 000 Einwohnern, besitzt ein Stadttheater, eine Stadthalle, zwei Konzertsäle, einige Chorvereinigungen und ein unter Privatdirektion geführtes Operettentheater. Im Stadttheater wird Oper, Operette und Schauspiel gegeben; und neuerdings ist es gelungen, die Bühne von Wiedemanns Gesellschaftshaus als Filialbetrieb leidlich ordentlich

auszubauen. Wir begaben uns — mancher Leser der „Musik" erinnert sich vielleicht — im Maiheft von 1938 in diese Gefilde, um Anmerkungen zum Thema „Publikumsgeschmack und Programmgestaltung" unter dem Titel „Der normale Musikverbraucher" zu exemplifizieren und schilderten im Juniheft von 1939 die „Normaloper in Neustadt", um dem Thema näherzukommen: „Ist der Regisseur im musikalischen Theater so wichtig?" Wir bitten, uns heute zum dritten Male zu folgen, wenn wir Neustadt ansteuern. Denn dieses Gemeinwesen, das alle Vorzüge und alle Nachteile ähnlich konstruierter Orte besitzt, ist, so scheint es uns wenigstens, lehrbeispielhaft geeignet, gewisse Zustände darzutun, welche jeder beobachtet, der aus Beruf oder Leidenschaft herzlich darum ringt, Fragen mit zu lösen, die jeden kulturbewußten Menschen angehen.

★

Als Generalmusikdirektor Hellmut, der neue Mann, vor Jahresfrist sein Amt antrat, begann es in Neustadt munterzuwerden im Theater, im Konzertleben, in der Presse und im Publikum. Es wurden nämlich häufiger denn je Werke von Zeitgenossen zur Diskussion gestellt. Selbstverständlich gab es, wie das die Anrechtskarteninhaber erwarten konnten, Mozart, Weber, Lortzing, Wagner und das normale Repertoire in der üblichen Güte. Aber während sonst Richard Strauß (regelmäßig) und Pfitzner (selten) die Vertretung der Gegenwart allein bestritten hatten, wurde es an einigen Premierenabenden im musikalischen Theater problematisch. Man hörte, wie der Referent Sanft im „Abendblatt" ein wenig mißlaunisch bemerkte, „Dissonanzen". Er mußte es wissen, denn er hatte seit mehr als 35 Jahren seinen Sessel im 1. Rang inne. Während sein Kollege Dr. Munter von der „Mittagspost", der auch schon eine ganze Weile, wenn auch erst seit zehn Jahren, die entsprechenden Eckplätze links einnimmt, erfreut feststellte, man merke nun immerhin, daß ein „anderes Lüftchen" wehe. Betrachte man es nüchtern, schrieb er in einer seiner Besprechungen, seien die beiden Altmeister, die bisher das Gegenwartsprogramm von Neustadt allein beherrschten, sogar viel radikaler in ihrer Harmonik und dem Zuschnitt ihres ganzen Schaffens als der letzthin mit seiner Oper präsentierte Vertreter der jüngeren Generation. Aber der neue Komponist, obzwar auch schon bald ein Vierziger, habe, wie viele seiner sachlich und seelisch gleichgesinnten Gefährten, im Ringen um die gültige Sprache einer Generation eben doch einen anderen, neuen, eigenen Ton; und auf den komme es an. Soweit wäre es mit Dr. Munters Bericht schön und gut gewesen, aber er ging in seinem Willen, das Wachsende und Reifende zu fördern, so weit, daß er in ein paar Randbemerkungen den „Jungen" auf Kosten der „Altmeister" über Gebühr herausstrich. So etwas ist, auch wenn nicht gerade Bösartigkeit im Spiele sich kundtut, stets gefährlich. — Der Dritte im Bunde der Musikbetrachtung, Dr. Mittler, Referent der „Morgenzeitung", wog auch ab und verglich: das landesübliche Repertoire mit der Novität, die Klassik der beiden Lebenden mit Ringen und Können des Mannes vom begabten Nachwuchs; er zeigte dabei etliche grundsätzliche Unterschiede auf, die sich aus dem Generationsunterschied der Komponisten ergeben, analysierte allgemeinverständlich das Neue und schlug Brücken zum Alten.

Drei Männer also, die sich als Treuhänder zwischen Darbietenden und Aufnehmenden fühlten und von ihren Schriftleitungen Platz genug zur Mitteilung ihrer Kunstbetrachtungen an die Leser bekommen hatten, setzten sich mit der Premiere auf ihre Weise auseinander. Das Ergebnis war, daß die nächste „Martha" und die nächste „Butterfly", über die jeder der drei Musikschriftsteller in seinem Blatt nur ein paar freundliche Zeilen gebracht hatte, ausverkauft waren, während die ausführlich besprochene Oper des „Jungen" am zweiten, dritten und vierten Abend ihrer Wiederholungen so schlechte Kassen machten, daß sie alsbald in der Versenkung entschwand. Es gab fürs nächste weiter „Martha", „Butterfly", „Tiefland", „Waffenschmied", selbstverständlich Wagner, nicht ganz so selbstverständlich Mozart. Übrigens beklagte sich — um auch das nicht unerwähnt zu lassen — ein Kränzchen von Anrechtskarteninhaberinnen in der zweiten Pause des „Rosenkavaliers" bei der Garderobenfrau, daß in ihrem Zyklus die „Ariadne" und der „Arme Heinrich" angekündigt seien, während Zyklus B „Undine" und „Troubadour" zu erwarten hätten, was doch eine eindeutige Bevorzugung sei. Das hörte Dr. Mittler, schmunzelte verständnisvoll und teilte es seinen Kollegen mit, worauf Herr Sanft nicht ganz ohne Selbstgefälligkeit sagte: „Da haben Sie's!", während Dr. Munter erklärte, „in die Luft gehen" zu müssen und den Großteil der Abonnenten mit „Hammelherde" und als zweite Steigerung mit „Idioten" nachsichtslos brandmarkte. Die Rosenkavalier-Aufführung, in der dieses Pausengespräch stattfand, war übrigens ausgezeichnet und hatte am Schluß fünfundzwanzig Vorhänge. (Am Pult: Hellmut.)

★

Generalmusikdirektor Hellmut, der selbstverständlich die feststehenden Werte zu schätzen weiß, ließ nicht locker, weder in der Oper noch in den von ihm betreuten Konzertreihen. Er gab der Gegenwart, ohne Rücksicht auf Kassenrapporte, den ihr gebührenden Anteil im Theater wie im Konzert; dort sogar noch freizügiger, da die Sinfoniereihe ohnehin stets ausverkauft war, er es also wohl wagen konnte, zwischen einer Beethoven-Ouvertüre und einer Brahms-Sinfonie das von der Niederschrift noch feuchte Klavierkonzert eines „Modernen" zur Uraufführung zu bringen. Ein Riesen-

erfolg krönte dieses Bemühen, denn die Hörer absoluter Musik sind im allgemeinen e t w a s zugänglicher als die Abonnenten der Oper. Gleichwohl wurden neben Stimmen fanatischer Begeisterung auch abschätzige Urteile laut. In der Presse spiegelte sich das Ereignis diesmal eindeutiger. Der Referent Sanft kam im „Abendblatt" nicht darum, mit herzlicher Anerkennung „die ungewöhnliche Begabung des Komponisten" anzuerkennen, dem er allerdings eine Ausnahmestellung einräumte. Sanft zeigte überhaupt den besten Willen, nur merkten es die Einsichtigen, daß der „Dissonanzenjäger" seine „fünfunddreißigjährige Erfahrung" hatte überwinden müssen. D a ß es ihm gelungen war, bedeutete schon viel. Dr. Munter geriet in der „Mittagspost" völlig außer Rand und Band. Er pfefferte Impressionen, Bonmots und kühne Bilder, die nicht immer schön waren, in seine Leserschaft, daß es vor Begeisterung nur so krachte. Dabei leistete er sich auch diesmal wieder, wenigstens in Nebensätzen und zweckhaften Randbemerkungen, die Übersteigerung, die „neue Musik" erst mit dieser Uraufführung beginnen zu lassen. Denn er war und ist ein Sanguiniker des Fortschrittes. Auch Dr. Mittler verwendete für seine Verhältnisse in der „Morgenzeitung" ganz ungewöhnliche Superlative, aber er behielt bei aller durchaus verständlichen Zustimmung des Herzens und des Verstandes dennoch die Füße auf der Erde.

Der seltene und glückliche Fall war zu verzeichnen, daß drei Musikbetrachter-Temperamente — der seiner Klassik Verhaftete, der Neuerer um jeden Preis und der allen Werten Aufgeschlossene — sich grundsätzlich im Endurteil einig waren.

Wie äußerten sich die übrigen tausend Hörer, die ohne Berichterstatterpflichten an dem Ereignis teilgenommen hatten? Zunächst durch die triumphale Aufnahme, die sie der Musik und ihrer Wiedergabe bereiteten. Doch darin dürfte, wie das zumeist so geht, auch die erregende erste halbe Stunde der Begegnung mit der glänzend dargereichten Novität mitgesprochen haben. Später und am nächsten Morgen und nach der Lektüre der drei Zeitungsartikel teilte sich die Stimmung bereits wieder. Soweit man herumhörte und -fragte, gab es genug Positives, ebenso deutlich wurde hier und dort nachträglich Skepsis oder leicht bis schwer geminderte Bejahung angemeldet, derart, daß die ursprünglich Faszinierten es nicht recht wahrhaben wollten, an dem denkwürdigen Abend voraussetzungslos von dem Werk mitgenommen worden zu sein. Immerhin war im nachträglichen Für und Wider ein Zustand erreicht, welcher den Komponisten und seine Schöpfung in die lebendigste Diskussion rückte. Ein Glücksfall — darf man schon sagen. Wir wünschten, es gäbe im Winterprogramm recht viele solcher Ereignisse, die es wert sind, in den Kreisen der Fachmusiker wie der innerlichst beteiligten Laien debattiert zu werden. Denn nur so kommen wir weiter.

*

Aber wie geht das Urteilen, ganz allgemein gesehen, vor sich? Wer urteilt über wen? Welche Voraussetzungen bringt ein Liebhaber mit, der ein bißchen Klavier oder Geige spielt und sein Opern- und Konzertabonnement Jahr für Jahr erwirbt? Welche Bindungen haben anderseits jene fachlich vorbelasteteten, besonders urteilsfreudigen Kreise, die von Musiklehrern und -lehrerinnen, Sängern, Organisten und anderen Instrumentalisten gebildet werden? Und wie stellt sich schließlich die Menge, wohl das Gros von Besuchern, die schöne Musik erwarten, ohne sachlich belegen zu können, warum ihnen dieses zusagt und jenes nicht paßt? Ist es nötig, diese Unterschiede zu machen? — Ja! Denn alle, die dabei waren, urteilen. Und sie urteilen nicht milde und zurückhaltend, sondern scharf und hemmungslos. Oft scheint es, als hätten sie mit dem Erwerb der Eintrittskarte das Recht verbrieft bekommen, den jeweils auf der Vortragsfolge stehenden Komponisten und seine Interpreten entweder über den grünen Klee zu loben oder in Grund und Boden zu verreißen. Hört man sie reden, möchte man das jedenfalls glauben.

Da sind nun glücklich der subjektiv ausufernden Kritik so weit Schranken gesetzt worden, daß an Stelle des Kreuzige und Hosianna die bedachtsamer wägende Kunstbetrachtung entstand. Aber es gibt noch mehr als genug private Kritiker, die stolz darauf sind, wie wenig ihnen gefällt. Haben sie einmal, überwältigt von einem abendlichen Eindruck, herzlichst zugestimmt, tut ihnen das gleich drauf leid, und sie fangen an, Abstriche zu machen. Das sind sogar die Gefährlichsten; denn sie haben meist eine ganze Menge Verstand, verfügen über ziemlich große Hörroutine und besitzen Vergleichsmöglichkeiten. Aber ihr Inneres hat sich aus Angst vor dem „viel zu viel Gefühl" verhärtet. Wir finden sie unter den sogenannten gebildeten Laien ebenso häufig wie unter den Fachleuten. Die anderen, Harmloseren gleichen dem Kinopublikum, das immer dann aufs angenehmste erregt ist, wenn blanke Mittelmäßigkeit den Denkapparat wohlig einschläfert. Sie sind geneigt, den größten Banalitäten herzhaft zuzuklatschen oder dem Druck auf die Tränendrüsen willig nachzugeben. Sobald jedoch der Film künstlerisch problematisch im Sinne der bescheidensten Avantgarde wird, lehnen sie unlustig oder gar schnell gereizt ab.

Im Konzert und in der Oper, also etliche Stufen höher, zählen für sie die beglaubigten Werte zu den unangreifbaren Dingen, welche allein durch den Begriff Klassik wie in einem Naturschutzpark eingeschlossen sind. Außerhalb dieses Zaunes jedoch finden die Urteilsfreudigen aller Schichten ihr Jagdrevier. Von Bach über Beethoven bis zu Brahms und Strauß haben sie notfalls noch Ge-

legenheit, die Wiedergabe aufs Korn zu nehmen, was denn auch gründlich geschieht. Die Werke der Jüngeren und Jüngsten indessen, die noch nirgends so recht eingeordnet werden können, bieten willkommene Zielscheiben für leichte, mittlere und schwere Geschosse der Meinungsäußerung. Merkwürdig nur, daß unverbindliche Harmlosigkeiten sinfonischen oder opernhaften Gepräges allzuoft den Passierschein der Publikumsgunst erhalten (siehe Kino), während das ehrliche Ringen zukunftweisender Tonschöpfung, selbst wenn sie sich gar nicht schwierig gibt, sooft verkannt und mißdeutet wird. Da garniert ein gerissener Techniker des üppigen Klanges zwei Themen, die er aus dritter Hand bezog, mit dem ganzen raffinierten Klingklang, den er auf die Systeme der Partitur bekommt — und die Leute schlucken das mit Enthusiasmus. Da kommt ein verinnerlichter Sucher und schreibt, knapp, klar und konzentriert einen polyphonen, wirklich modernen, auch thematisch originalen Satz — und kaum eine Hand rührt sich.

*

Um auf Neustadt zurückzukommen — bei dieser musikalischen Uraufführung hatten sich fast alle Hände willig gerührt, so eindeutig sogar, daß rein äußerlich von einem Triumph der Komposition gesprochen werden konnte. Dennoch waren in der Zeit darauf von den Stimmen derer, welche aus Angst vor ihrer eigenen ursprünglichen Begeisterung oder aus Opposition gegen die sehr günstigen, einmütigen Zeitungsreferate sich selbst innerlich abbremsten, unter anderen folgende mündliche Kritiken zu hören:

Ein Fräulein von der größten Konzertdirektion des Ortes: „Na, so toll, wie's die Presse macht, war's nun wieder nicht."

Ein Pianist: „Sehr ordentlich, gewiß, aber der Klavierpart ist mir zu sinfonisch behandelt."

Ein Kapellmeister, der auch Pianist ist: „Orchester sehr gut behandelt, Klavier eigentlich z u gut; das ist ein richtiges Virtuosenstück für den Solisten. Schade, daß für ganze Strecken der Flügel triumphiert. Bei seiner Orchestertechnik hätte der Komponist die Gewichte gleichmäßiger verteilen sollen."

Ein sehr musikliebender Arzt: „Zuviel Chaos! Es führt kein rechter Weg zur Lösung. Wenn der das alles mit Worten gesagt hätte, was er aufs Notenpapier schrieb, man würde ihn verbieten! Der Mann wirkt ja direkt zerstörerisch! Wie hat da Wagner befreiende Auswege gefunden!" (Aha! Der Herausgeber.)

Ein geistig vielseitig interessierter Maler: „Beachtlicher Anfang. Nur nicht modern genug für mich."

Sechs Musikstudenten und Musikstudentinnen, auf Winterurlaub in der Heimat: „Das wäre unser Mann, wenn er noch frecher würde."

Ein (allerdings sehr alter) Kompositionslehrer: „Scheußlich, daß sich die jungen Dachse die Quintenparallelen nicht abgewöhnen können."

Eine Abonnentin, Gattin eines Großkaufmannes: „Was ist das schon gegen Beethoven!"

Von der Art noch mehr, Vergleiche mit anderen Klassikern, Einwände gegen „Unruhe", „Dissonanzen", „Lärm" ...

Das alles, wie gesagt, nach einem der objektiv glücklichsten und wertvollsten Erfolge seit Jahren. Wir haben absichtlich aus der Praxis nicht ein Stück herausgegriffen, das einen mehr als dünnen Achtungserfolg oder gar einen halben Durchfall erlebte. Unsere Uraufführung ist sogar bald darauf von einem der größten Dirigenten übernommen worden.

Doch dies nur nebenbei. Wir wollen, weit über den relativ harmlosen Neustädter Fall hinaus, etwas ganz anderes, Grundsätzliches zeigen und sagen, was zu selten öffentlich festgestellt und bedacht wird:

Neustadt ist kein Kaff. Es liegt nicht hinter dem Monde, sondern es liegt in Deutschland. Es i s t ein Stückchen Deutschland, also hat es neben vielen, sehr vielen Vorzügen dieses geliebten Reiches auch die Fehler seiner Menschen. Und Kunstmenschen, Fachleute wie begeisterte Laien, haben noch dazu ihre Sonderfehler. Einer der gefährlichsten davon ist die Urteilsfreudigkeit.

Wir sagten es schon: die Tatsache, daß sich rings um ein Kunstwerk die lebendige Teilnahme der Hörer durch ein leidenschaftliches Für und Wider der Diskussion regt, ist an sich erfreulich, weil nur solche Dinge, welche etwas wert sind, die Menschen in Wallung bringen. Aber wir machen alle nur zu leicht im Privatleben das, was früher den Kritikern der Tageszeitungen mit Recht verargt wurde; wir mischen in die Meinungsäußerungen: Unsachlichkeiten, Gereiztheiten, Lieblosigkeiten, Übersteigerungen.

Der Sünden viele sind auf alle Besucherschichten verteilt. Auch die Kunstbetrachter bleiben nicht frei von Schuld und Fehle, obwohl gerade sie Junge, Füllfederhalter und Schreibmaschine in Zucht zu nehmen am ehesten gezwungen sind. Die anderen Fachmusiker, die nicht aufzuschreiben brauchen, was sie fühlen und denken, sind oft sehr grimmige Verfechter ihrer Antipathien. Die musikgebildeten Laien werden, wo sie nicht mitkommen, noch ausfallender. Die fachlich ganz unbelasteten Besucher verlieren am häufigsten Maß und Ziel. Es ist manchmal, als würden neue Werke nur geschrieben, damit das tausendköpfige Ungeheuer Publikum etwas zum Zerreißen zwischen die Zähne bekommt.

*

Gerade hier hört, wer das in größerem Kreise ausspricht, den Einwand: „Das sagen ausgerechnet Sie, der Sie doch in Ihrem Leben schon so häufig etwas abgelehnt haben?!"

Antwort: „Gerade deshalb bemühe ich mich auch, je älter ich werde, um so nachdrücklicher die Alters-

weisheit meines verehrten Lehrers zu befolgen, der alles, was er gegen die Urteilsfreudigkeit auf dem Herzen hatte, in den Satz zusammenfaßte: ‚Es ist viel schwerer, eine schlechte Oper zu schreiben als eine von Bosheiten funkelnde Kritik über diese Oper.'"

★

Als wir einst auszogen, das Feld der Kunst mitzubeackern, schien uns diese Mahnung unseres Professors eine von Ironie getönte Resignation zu sein, zu welcher wir uns nie hinfinden würden. Zwanzig Jahre später hatte der große alte Mann plötzlich recht behalten, und einer seiner Schüler wünscht hier das Kernwort ins Ohr aller munteren Neinsager. Denn nicht Resignation liegt in der Mahnung, sondern etwas viel Positiveres: Ehrfurcht.

Den Urteilsfreudigen rings im weiten Land soll wahrlich nicht zugemutet werden, daß sie aus ihrem Herzen eine Mördergrube machen. Wer der Kunst innerlichst verhaftet ist, der muß erglühen können für und gegen ein Werk. Er muß das auch sagen dürfen. Aber er muß sich den Glauben abgewöhnen, als schrieben die Menschen, deren Art ihm nicht liegt, nur, um ihn zu beleidigen.

Es bleibt jedem unbenommen festzustellen, dies und das liegt mir nicht. Aber dabei ruhe der Ton auf der subjektiven Färbung der Aussage. Das objektive Verdammungsurteil überprüfe der Mißlaunige, ehe er's zum besten gibt, ein wenig sorgfältiger! Es ist billig, zum Vergleich jene Ecke des Gutshofes heranzuziehen, auf deren dampfendem Berge der Hahn kräht. Die anderen zärtlichen schmückenden Beiwörter und Hauptwörter aus der Zoologie und aus der Psychopathie dürften auch weniger häufig bemüht werden, als es geschieht. Denn die Lautstärke, mit der sie für die Urteilsfreudigkeit ihres Benutzers zeugen, entspricht niemals seiner Autorität.

Gegenbeweis: Sehr kluge und sehr berühmte Leute bleiben auch da, wo sie aus innerer Nötigung ablehnen müssen, zart und taktvoll. Denn sie kennen, was der Urteilsfreudige nicht kennt: die Bescheidenheit und die Ehrfurcht.

Pastoralbrief an einen Generalmusikdirektor

Von Artur Hartmann, Dresden

Mein sehr geehrter Herr Generalmusikdirektor!

Sie beabsichtigen — wie ich soeben aus der Voranzeige ersehe — in Ihren Anrechtskonzerten kommenden Winter die Pastorale aufzuführen. Sie haben sie seit rund sechs Jahren — damals in Xburg, wissen Sie noch? — nicht unter den Händen gehabt. Die Dritte, die Fünfte, die Siebente kommen in Ihren Konzerten mit astronomischer Gesetzmäßigkeit umschichtig dran, aber vor der Zweiten (die Erste ist ja ohnehin zu unbedeutend für einen Generalmusikdirektor), der Vierten und Sechsten haben wir alle doch eine nur schwer zu überwindende Scheu, nicht wahr? Und mit der Achten, mein Gott, ist auch nicht viel Staat zu machen. Nun aber soll's also nach mancherlei Jahren endlich wieder einmal die Sechste sein. Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt, und wozu ist man schließlich Kulturpionier, wenn man nicht eine Lanze für — — Beethoven zu brechen bereit ist... Verzeihen Sie, ich wollte nicht ironisch werden. Noch nicht.

Was hat es eigentlich mit der Pastorale auf sich? Warum steht sie, die gegenständlichste der acht Sinfonien — die Neunte bleibe als „Sonderfall" hier außer Betracht —, an Zahl der Aufführungen hinter ihren „ungeraden" Schwestern zurück, warum erfreut sie sich nicht derselben Beliebtheit wie diese? Eigentlich unbegreiflich. Wenn einer Beethovenschen Sinfonie bei ihrer Uraufführung die Prognose der Volkstümlichkeit gestellt worden wäre, es hätte doch unbedingt die Pastorale sein müssen. Versuchen wir, dieses Rätsel — denn mir ist es eines — zu lösen.

Da wären zunächst einige Worte über einen meines Erachtens noch zu wenig beachteten Tatbestand der musikalischen Wirkung zu sagen, die Proportion. Eine Lehre von den Proportionen könnte geradezu als Hilfsdisziplin der Musikwissenschaft bezeichnet werden. Wenn die Formenlehre Aufbau und innere Struktur der musikalischen Formen analysiert und auf Grund der dabei erzielten Ergebnisse allgemeingültige Normen aufstellt, so wäre es Aufgabe der Proportionslehre, die geschlossen betrachteten formalen Gebilde, zunächst das gesamte Werk, dann seine Sätze, innerhalb dieser wiederum die einzelnen Teile (Exposition, Durchführung, Koda, Trio usw.) in ihrem Verhältnis zueinander zu untersuchen und aus dem Gewichts- und Längen- (d. h. Dauer-) Verhältnis Schlüsse zu ziehen. Ein weites Feld für musikpsychologische Untersuchungen und Folgerungen. Denn die absolute Dauer einer Sinfonie und ihrer einzelnen Sätze, ferner deren Verhältnis zueinander sind zweifellos wichtige, zur Zeit vielleicht noch vielfach unterschätzte Faktoren der psychischen Wirkung.

Auf diese „richtige" Proportion (richtig im Verhältnis zum menschlichen Pulsschlag und Atem, zur geistigen und emotiven Spannkraft, zum psychischen Ermüdungskoeffizienten einer- und zum körperlichen Bewegungsbedürfnis anderseits) ist meiner Ansicht nach im tiefsten Grund die

starke und allgemeine Wirkung der Beethovenschen Sinfonien wesentlich zurückzuführen. Es wäre falsch, in dieser Feststellung etwa eine Herabwürdigung des Genius und seiner Eingebungen zu erblicken. Im Gegenteil. Die Proportion ist in der Musik, wie in allen anderen Künsten, ein Attribut der Vollendung, — liegt es nicht nahe, in diesem geheimnisvollen Tatbestand eine wesentliche, ja vielleicht die entscheidende Ursache der im Grunde unbegreiflichen tiefen seelischen Wirkungen des musikalischen Kunstwerks zu suchen?
Wir sprechen manchmal von „schönen Stellen" in Musikwerken, — man wird aber bemerkt haben, daß dabei selten oder nie von Meisterwerken die Rede ist. Würde etwa jemand auf den Einfall kommen, in der Eroica, der Neunten auf „schöne Stellen" hinzuweisen? Kaum. Wo wir in der Musik gezwungen sind, „schöne Stellen" herauszuhören, da scheint — das kann getrost gesagt werden — meistenteils etwas mit der Proportion nicht in Ordnung zu sein, sonst werden uns nämlich diese „Stellen" als solche gar nicht erst bewußt.
Sehen wir, hören wir uns die Meisterwerke unserer Großen einmal daraufhin besonders an, so werden wir feststellen, daß Beethoven als ein Meister, vielleicht d e r Meister der Proportion — außer Bach selbstverständlich, der uns auch hierin das Bild der Vollendung schlechthin bietet — anzusprechen ist. (Nicht immer rücksichtsvoll hinsichtlich der Proportionen sind dagegen Händel, Haydn, Schubert — dessen „göttliche Länge"! —, Bruckner, Reger, während beispielsweise Brahms und Richard Strauß wiederum ein untrügliches Gefühl für die Proportion zeigen. Ich brauche nicht zu betonen, daß mit diesen Feststellungen kein Werturteil ausgesprochen ist.) Es darf wohl behauptet werden, daß psychologisch betrachtet keiner der Beethovenschen Sinfoniesätze als „zu lang" oder „zu kurz" bezeichnet werden kann.
Mit e i n e r Ausnahme. Und das ist eben die Pastorale in ihrem zweiten Satz (Andante molto moto), diesem wunden Punkt unserer Konzertprogramme, der zweifellos die Hauptschuld daran trägt, daß diese Sinfonie nicht so volkstümlich geworden ist, wie sie es verdient hätte, sie, die alle Voraussetzungen für ein allgemein und leicht verständliches, in ihrem Gefühlsbezirk wirklich volksnahes Werk aufweist. Dieser Satz (Szene am Bach) ist zu lang. Mehr noch und schlimmer. Er ist langweilig.
Ach bitte, Herr Generalmusikdirektor, schlagen Sie jetzt nicht empört das Heft zu. Der Angriff richtet sich nämlich nicht gegen Beethoven — dem er übrigens auch kaum Abbruch tun könnte —, sondern — nun, Sie werden sehen. Ich habe Ihre Aufführung der Pastorale in Xburg vor sechs Jahren noch in Erinnerung, und ich kann Ihnen sagen, ich werde zeit meines Lebens die bleierne Müdigkeit nicht vergessen, die mich während Ihrer Szene am Bach befiel. Es war furchtbar. Aber war es wirklich Beethovens Schuld?
Nein, es ist weder Beethovens noch etwa meine, des Hörers, Schuld, sondern allein die Ihrige, des Interpreten. Ein grundlegendes Mißverständnis liegt bei Ihnen vor, das seinen Ursprung wohl in der Tatsache hat, daß diese Szene am Bach in der Sinfonie an einer Stelle steht, wo man üblicherweise einen langsamen Satz erwartet. Aber sie ist alles andere denn ein gefühlsbetonter langsamer Satz. Sie ist — — ein Scherzando. Ja, erschrecken Sie nicht, ein Scherzando, nicht weniger und — vor allen Dingen — nicht mehr. Überlegen Sie doch: „Szene am Bach!" Das heißt: Idylle, heitere, unbeschwerte Bewegtheit, Anmut und Leichtigkeit. Und alles — wie der Komponist vorschreibt — „molto moto"... Was aber haben Sie daraus gemacht! Sie haben den ganzen Satz zu langsam, zu schwer und zu wichtig genommen. Denken Sie nur an die Bleigewichte, die Sie den Achteltriolen angehängt haben! Diesen reizenden, murmelnden, beinahe spöttischen Triolen, die, ohne Tonmalerei sein zu wollen, mit dem Bild des munter dahinrieselnden Baches den Begriff heiterer, beschwingter Anmut in uns auslösen! Das war aber bei Ihnen kein gutgelaunter, leichtfüßiger Bach, sondern ein zäher, träge und endlos sich dahinquälender Gefühlsbrei.
Sie erheben nun mehrere Einwände. Der erste ist formaler Natur. Ein Scherzando vor einem Scherzo, sagen Sie, ist ein Unding, ein Pleonasmus, würde dem Gesetz des sinfonischen Aufbaus widersprechen. Nun, Sie mögen nicht ganz unrecht haben, aber es ist nun einmal mit den Kunstgesetzen so, wie W. H. Riehl das irgendwo treffend gesagt hat, sie sind wie Spinnweben: die kleinen Insekten fangen sich darin und die großen zerreißen sie. Übrigens findet sich ein ähnlicher Tatbestand in zwei anderen Beethovenschen Sinfonien, in der ersten und, noch ausgeprägter, in der achten. (Wie es überhaupt ganz lehrreich ist, sich wieder einmal vor Augen zu halten, daß Beethoven in seinen Sinfonien nur einen einzigen wirklich langsamen Satz, den der vierten, geschrieben hat, die Neunte auch hier wieder ausgenommen, deren langsamer Satz ein formales Unikum darstellt.)
Ihr zweiter Einwand betrifft die Metronomangabe. Sie behaupten, sich streng an die Vorschrift des Meisters: ♩. = 50 gehalten zu haben und wollen es auch in Zukunft so halten. Hierzu wäre allerdings zu sagen, daß — ganz abgesehen von der allgemeinen Frage der Metronomisierung, die, wie Sie wissen, ein heißes Eisen ist — die Beethovenschen Metronomangaben, wenn auch nicht geradezu irreführend wie z. B. bei Schumann, doch keineswegs immer eindeutig und ein-

leuchtend sind, wie es sich denn überhaupt in unserem Fall weniger um eine Frage des Tempos als eines absoluten Zeitmaßes, als um eine solche der Auffassung handelt. Ich könnte mir beispielsweise denken, daß ein Dirigent sich ziemlich genau an die Beethovensche Metronomangabe hält, ohne daß damit notwendig die Musik ihres Zaubers beraubt würde. Aber das ist, scheint mir, weniger eine Frage des guten Willens als der Gnade...

Zum dritten wenden Sie gegen mich ein, daß die häufigen Vorschläge in der Melodie eine verhältnismäßig langsame Temponahme bedingen, weil sie sonst „nicht sauber herauskommen". Nun, ich glaube, auch dieser Einwand könnte leicht entkräftet werden. Denn es fragt sich doch sehr, ob es darauf ankommt, daß diese Vorschläge wirklich exakt im schulmäßigen Sinn herauskommen, — in diesem Augenblick fällt mir einer Ihrer Kollegen ein, bei dem ich es einmal erlebte, daß er die langsame Einleitung der Freischütz-Ouvertüre in Achteln dirigierte, — — „damit die Streicherfiguren recht sauber herauskämen". Die Streicherfiguren, aus denen wir das Rauschen des deutschen Waldes zu vernehmen meinen!... Nun, das waren keine Bäume, sondern sauber geschnittene Hecken. Und so möge unserem Bächlein, wie es munter und unbedacht über die ihm im Wege liegenden Kiesel dahinplätschert, die zweifelhafte Segnung einer Regulierung und Kanalisierung erspart bleiben, nicht wahr?

Aber um zu Ihrer damaligen Aufführung der Pastorale zurückzukehren, — nach dem Anfang, der noch hingehen mochte, wurde es im Verlauf des Satzes immer schlimmer, wie Sie Ihre an sich durchaus achtunggebietenden und bestimmt ehrlich gemeinten tiefen Gefühle einer Musik aufzuzwingen versuchten, der ein solcher Ehrgeiz durchaus fernliegt. Geradezu peinlich wuchs sich dieses Bestreben bei der Figur:



aus. Wie war das furchtbar, als diese harmlose melodische Floskel, unverdienterweise von Ihnen mit einem sich bei jedem Tempo steigernden Espressivo und Ritenuto bedacht, unter der Gemütsbelastung, die Sie ihr auferlegten, all ihre Heiterkeit und Anmut aushauchte und in dem Triolenbrei seufzend versank! Als ob Beethoven, wenn er uns empfindungsvoll kommen wollte, wirklich kein anderes Mittel zur Verfügung gehabt hätte, als diese an sich billige melodische Wendung, deren Sinn doch nur Heiterkeit, Anmut, Beschwingtheit, Lebendigkeit sein kann! Suchen wir doch nicht Probleme, wo keine sind!

Wenn es aber noch einen Zweifel geben könnte, ob die Szene am Bach nicht doch etwa als langsamer, gefühlsbetonter Satz anzusehen sei, so würde er beseitigt werden durch die Betrachtung des Schlusses. Kann man sich vorstellen, daß es sich Beethoven, dessen tiefer künstlerisch-sittlicher Ernst in jeder Phase seines Lebens, jedem Takt seines Lebenswerks, in jeder Gesprächswendung zum Ausdruck gekommen ist, daß Beethoven es sich jemals hätte einfallen lassen, einen Satz mit dem tiefen Gefühlsinhalt, der fälschlicherweise hier hineininterpretiert wird, in dem übermütigen Spiel mit den Vogelstimmen gipfeln zu lassen? Geben Sie dem Satz sein richtiges Tempo, Herr Generalmusikdirektor, seine Heiterkeit und Unbeschwertheit, ohne Probleme und Gefühle hineinzugeheimnissen, die nicht hineingehören, und Sie werden erleben, wie die Vogelstimmen gegen Ende, anstatt wie jetzt peinliche Verlegenheit zu bewirken, als übermütiges Spiel einer heiteren Laune dem Satz geradezu zauberhafte Klanglichter einsetzen. Also wie wär's, Herr Generalmusikdirektor? Wollen Sie nicht einmal den Versuch wagen, die Szene am Bach so nachzugestalten, wie sie gemeint ist, nichts zu verschweigen und nichts hinzuzusetzen, wie es die Zeugenpflicht gebietet? Dann wird uns aus Ihrer Darlegung — hoffentlich! — jene Heiterkeit im Ernst und Reinheit im Scherz entgegenlächeln, entgegenstrahlen, wovon Goethe in so ergreifender Weise gesprochen hat. Und wenn es Ihnen dann etwa im letzten Satz, bei dem grandiosen Hymnus auf das Leben, passiert, daß Sie zu langsam werden, daß die Intensität und Echtheit Ihres Gefühls Sie zu Dehnungen verleitet, die freilich auch da nicht angebracht sind, — dort wollen wir es Ihnen gerne nachsehen und Ihnen auch dann freudig Gefolgschaft leisten, wenn nicht alles ganz nach unserem Sinn ist. Über die Szene am Bach aber müßten wir uns allmählich einig werden.

Liszts Klavierunterricht bei Carl Czerny

Von Georg Schünemann, Berlin

Die musikalische Frühbegabung zeigte sich bei Franz Liszt in den Kinderjahren so auffällig und überzeugend, daß der Vater alles daran setzte, diese Gabe sorgfältig und gewissenhaft zu entwickeln. Zunächst gab der Vater, Adam Liszt, Verwalter beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, dann Rentmeister in Raiding, den Unterricht, bis er einsah, daß er dem Kinde, das frei fantasierte und mehrere Klavierkonzerte aus dem Gedächtnis vortrug, nichts mehr beibringen konnte.

Ein Stipendium, das die Grafen Amadé, Appony, M. Esterhazy, Viczony und Szaparny aussetzten, gab die Möglichkeit, den jungen Musiker bei einem der besten Pädagogen ausbilden zu lassen. Hummel in Weimar verlangte zu viel Honorar, Carl Czerny hingegen fand sich gleich zum Unterricht bereit. Als Schüler und Freund Beethovens, als Komponist vielgespielter Sonaten und Konzerte und als Klavierlehrer, der Hunderten von Schülern vom Morgen bis zum Abend Lektionen erteilte, war er allen Kreisen der Musiker und Musikliebhaber und weit darüber hinaus bekannt. Im Jahre 1819 stellte Vater Liszt seinen Jungen vor. Czerny erzählt davon in seinen „Erinnerungen aus meinem Leben" 1842, deren Handschrift sich jetzt in der Wiener Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde befindet.

„Im Jahre 1819" — so schreibt er — „kam eines Morgens ein Mann mit einem kleinen Knaben von ungefähr 8 Jahren zu mir mit der Bitte, den Kleinen auf dem Fortepiano etwas vorspielen zu lassen. Es war ein bleiches, schwächlich aussehendes Kind, und beym Spielen wankte es am Stuhle wie betrunken herum, so daß ich oft dachte, es würde zu Boden fallen. Auch war sein Spiel ganz unregelmäßig, unrein, verworren, und von der Fingersetzung hatte er so wenig Begriff, daß er die Finger ganz willkürlich über die Tasten warf. Aber demungeachtet war ich über das Talent erstaunt, welches die Natur in ihn gelegt hatte. Er spielte einiges, das ich ihm vorlegte, a vista, zwar als reiner Naturalist, aber eben darum um so mehr in einer Art, daß man sah, hier habe die Natur selber einen Klavierspieler gebildet. Eben so war es, als ich auf den Wunsch seines Vaters ihm ein Thema zum Fantasieren gab. Ohne die geringste erlernte harmonische Kenntniß brachte er doch einen gewissen genialen Sinn in seinen Vortrag.

Der Vater erzählte mir, er heiße Liszt, sey ein untergeordneter Fürstl. Esterhazischer Beamter, habe bis jetzt seinen Sohn selber unterwiesen, bittet mich aber, ob ich mich nicht seines Kleinen Franzi annehmen wollte, wenn er ein Jahr später nach Wien kommen würde.

Ich sagte dieses natürlicherweise gerne zu, und gab ihm zugleich die Anweisung, auf welche Art er einstweilen den Kleinen selber weiter fortbilden solle, indem ich ihm die Scalenübungen usw. zeigte.

Ungefähr ein Jahr später kam Liszt mit seinem Sohne nach Wien, bezog in derselben Gasse, wo wir wohnten, eine Wohnung, und ich widmete dem Kleinen, da ich bey Tag wenig Zeit hatte, fast täglich jeden Abend.

Nie hatte ich einen so eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler gehabt.

Da ich aus mancher Erfahrung wußte, daß gerade solche Genies, wo die Geistesgaben der phisischen Kraft vorauseilen, das gründlich Technische zu versäumen pflegen, so schien es mir vor Allem andern nöthig, die ersten Monathe dazu anzuwenden, seine Mechanische Fertigkeit dergestalt zu regeln und zu befestigen, daß sie in späteren Jahren auf keinen Abweg mehr gerathen könnte. In kurzer Zeit spielte er die Scalen in allen Tonarten mit all der meisterhaften Geläufigkeit, welche seine zum Clavierspiel höchst günstig organisirten Finger möglich machten, und durch das ernste Studium der Clementischen Sonaten /: welche stets für den Clavieristen die beste Schule bleiben werden, wenn man sie in seinem Sinne zu studieren weiß :/ gewöhnte ich ihm die bisher ganz mangelnde Taktfestigkeit, den schönen Anschlag und Ton, den richtigsten Fingersatz und richtige musikalische Deklamation an, obwohl diese Compositionen dem lebhaften und stets höchst munteren Knaben anfangs ziemlich trocken vorkamen.

Diese Methode bewirkte, daß ich, als wir einige Monathe später die Werke des Hummel, Ries, Moscheles, sodann Beethoven und Seb. Bach vornahmen, nicht mehr nöthig hatte, auf die mechanischen Rezepte zu viel zu achten, sondern ihn gleich den Geist und Character dieser verschiedenen Autoren auffassen lassen konnte. Da er jedes Tonstück äußerst schnell einstudieren mußte, so eignete er sich das Avistaspielen endlich so an, daß er fähig war, selbst bedeutende schwierige Compositionen öffentlich vom Blatte wegzuspielen, als ob er sie lange studiert hätte. Eben so bestrebte ich mich ihm das Fantasieren anzueignen, indem ich ihm häufig die Thema zum Improvisieren aufgab.

Die unveränderliche Munterkeit und gute Laune des kleinen Liszt nebst der so außerordentlichen Entwicklung seines Talents bewirkte, daß meine Eltern ihn wie ihren Sohn, ich wie einen Bruder liebte, und nicht nur, daß ich ihn völlig unentgeltlich unterrichtete, sondern ich gab ihm auch alle ihm nöthigen Musikalien, die so ziemlich in allem Guten und brauchbaren bestanden, was bis zu jener Zeit existierte. Ein Jahr später konnte ich ihn schon öffentlich spielen lassen, und er erweckte in Wien einen Enthusiasmus wie es wenigen Künstlern gelungen ist.

Im nächstfolgenden Jahre gab sein Vater mit ihm öffentliche Concerte zu eigenem Vortheil, in welchen der Kleine Hummels damals ganz neue Concerte in A mol und H mol, Moscheles Variationen, Hummels Septett, die Concerte von Ries, manche von meinen Compositionen vortrug, wie auch jedesmal auf vom Publikum gegebene Motive improvisirte, und die Welt hatte damals in der That nicht unrecht, wenn sie in ihm einen neuen Mozart entstehen zu sehen glaubte.

Leider wünschte sein Vater von ihm große peku-

niäre Vortheile, und als der Kleine im besten Studieren war, als ich eben anfing, ihn zur Composition anzuleiten, ging er auf Reisen, zuerst nach Ungarn und zuletzt nach Paris und London etc., wo er, wie alle damaligen Blätter bezeugen, das größte Aufsehen machte. In Paris, wo er sich mit seinen Eltern niederließ, gewann er allerdings viel Geld, verlor aber viele Jahre, indem sein Leben wie seine Kunst eine falsche Richtung nahm. Als ich 16 Jahre später nach Paris kam /: 1837 :/ fand ich sein Spiel in jeder Hinsicht ziemlich wüst und verworren bey aller ungeheuren Bravour. Ich glaubte ihm keinen bessern Rath geben zu können, als Reisen durch Europa zu machen, und als er ein Jahr später nach Wien kam, bekam sein Genie einen neuen Schwung. Unter dem grenzenlosen Beifall unseres feinfühlenden Publikums nahm sein Spiel bald jene glänzende und dabey doch klarere Richtung, durch die er sich jetzt in der Welt so berühmt macht.
Allein ich habe die Überzeugung, daß er, wenn er seine Jugendstudien in Wien noch einige Jahre fortgesetzt hätte, jetzt auch in der Composition alle die hohen Erwartungen rechtfertigen würde, die man damals mit Recht von ihm sagte."
Lehrer und Schüler blieben miteinander in Verbindung. Liszt berichtet von seinen Erfolgen; er bedauert, seinem Lehrer, dem er Erziehung und Erfolg zu danken habe, nicht häufiger schreiben zu können (23. Dez. 1828). Czerny antwortete und blieb auch mit dem Vater in brieflichem Verkehr, dabei von seinem großen Schüler, aber auch von sich und seinen Kompositionen erzählend. Wie hoch Liszt seinen ersten und einzigen Lehrer schätzte, geht aus einem Brief an Dionys Prückner in Wien aus dem Jahre 1856 hervor, in dem er Czernys große musikalische Erfahrungen rühmt. „Von allen jetzt lebenden Componisten, welche sich speziell mit dem Clavierspiel und Claviersatz befaßt haben, kenne ich keinen", — so schreibt er — „dessen Ansichten und Beurtheilungen einen so richtigen Maßstab des Geleisteten darbieten. In den zwanziger Jahren, wo ein großer Theil der Beethovenschen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx war, spielte Czerny ausschließlich Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständnis als ausreichender, wirksamer Technik, und späterhin hat er sich auch nicht gegen einige gethane Fortschritte in der Technik verschlossen, sondern wesentlich durch seine Lehre und seine Werke dazu beigetragen. Schade nur, daß er sich durch eine zu übermäßige Productivität hat schwächen müssen und nicht auf dem Wege seiner ersten Sonate (op. 6 As dur) und einiger anderen Werke dieser Periode, welche ich als bedeutsame, der edelsten Richtung angehörige und schön geformte Compositionen hochschätze, weiter fortgeschritten ist. Leider aber waren damals die Wiener gesellschaftlichen und verlegerischen Einflüsse schädlicher Art, und Czerny besaß nicht die nothwendige Dosis von Schroffheit, um sich ihnen zu entziehen und sein besseres Ich zu wahren. Dies letztere ist überhaupt eine schwierige Aufgabe, deren Lösung für die Tüchtigsten und Hochgesinntesten selbst vieles Beschwerliche mit sich bringt. Wenn Sie Czerny sehen, empfehlen Sie mich ihm als seinen dankbaren Schüler und seinen ergebenen, ihn aufrichtig verehrenden Freund."
Liszt hat seinen Lehrer stets hochgehalten und verehrt. Nie hat er zugelassen, daß man ihn herabsetzte oder wegen seines pädagogischen Vielschreibens ungerecht einschätzte. Als L. Ramann in ihrer großen Liszt-Biographie Czerny als den Pedanten hinstellte, der einen Liszt nicht begreifen konnte, schrieb Liszt (nach Peter Raabes Liszt-Biographie, 1931) an den Rand des Buches: „Nicht ganz richtig. Czerny hatte mich sehr gern und bevorzugte mich etc." Das bestätigen auch Czernys „Erinnerungen", die zum ersten Male einen tieferen Einblick in die musikalische und klavieristische Erziehung des jungen Liszt geben.

Klingende Denkmäler einer deutschen Künstlerfamilie

Silbermann-Orgeln in ganz Elsaß, Baden und Schweiz

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Der Oberrhein, 1500 und 1648 bis 1870 und 1918 bis 1940 in zwei, drei Stücke zersprengt, blieb trotzdem stets eine kulturelle Einheit. Das beweisen nicht nur seine Dichter von Sebastian Brant und Fischart bis zu Friedrich Lienhard und seine Maler von Holbein, Martin Schongauer und dem Isenheimer Altar in Kolmar bis zur Malergeneration, die 1918 brutal aus ihrer Heimat vertrieben wurde mit den Hunderttausenden: das beweisen auch die ragenden Dome und Münster, allen voran Erwin von Steinbachs Wunderbau in Straßburg, nicht minder aber auch die klingenden Denkmäler deutscher Orgelbaukunst, die zahllosen herrlichen Klangwunder der Generationen der Silbermann! Wohl hat auch hier im Laufe der Jahrzehnte und eines oder zweier Jahrhunderte Unverstand, Überheblichkeit und Torheit vieles zerstört, „verbessert" und überpfuscht, wie man alte unersetzliche Gemälde überpinselte. Um so erstaunlicher aber bleibt die immer noch recht große Zahl der Silber-

mann-Orgeln, die großenteils das für Orgeln recht erstaunliche Alter von zwei Jahrhunderten überschreiten; das heißt: die schon mit ungezählten Geschlechterfolgen unserer Vorfahren sangen und klangen in Freud und Leid, in Jubel und Klage, Dank und Bitte!

Andreas Silbermann baute in und um Straßburg von 1700 bis zu seinem Tode 1734 über 34 Orgeln, darunter die mächtigste im Straßburger Münster 1713—1716. Was das heißen will: jedes Jahr eine Orgel, kann nur der erfassen, der wiederholt in solch ein Wunderwerk tausendfältiger Pfeifen, Zungen, Stimmen, ihrer Register und Verbindungen hineinstaunte.

1706—1709 baute er im heimischen Straßburg die Orgeln der Kirchen St. Nikolaus und Alt-St. Peter, später noch St. Wilhelm, dessen Bauart man nirgends wieder trifft: weder in Mauern noch Gebälk findet man jemals rechte Winkel! Inzwischen war sein Ruhm schon bis Basel gedrungen, wohin er berufen wurde, die Orgeln im Münster und zu St. Peter aufzubauen. Nicht so weit führte der nächste Auftrag: von Straßburg die Ill aufwärts nach dem herrlich gelegenen Obernai. In der tausendjährigen Abtei Maursmünster, südlich von Zabern, hätte ihn fast der Tod ereilt: während des Orgelbaues hatte sich einer seiner Gehilfen in die Bauernschenke verirrt und verwundete im Rausch den Meister, der ihn wiederholt zur Arbeit rief. Doch heilten die Stiche nach einigen Wochen im Straßburger Krankenhause. Schlimmere Gefahren umlauerten ihn auf seiner Heimreise von Basel, wo er frohgemut in die vollendete Orgel eingeschrieben hatte: „Vollbracht im Dezember 1712" und sich herzlich von seinem neuen Freunde Karl Dietrich Schwab, früher Organist des Markgrafen von Baden-Durlach, verabschiedet hatte. Die Franzosen hatten einmal wieder Freiburg überfallen mit Krieg und Belagerung, die Reichsarmee war in Eile bis zum Isteiner Klotz durchgestoßen und kontrollierte alle auf dem Rhein Vorbeifahrenden, darunter unsern Andreas Silbermann. Ein Jude namens Stein hatte ihn als „Franzosen" und Spion denunziert, worauf er in Rheinfelden vier Wochen festgehalten wurde, bis Aufklärungen aus Basel ihm die Freiheit zurückgaben.

1717—1721 entstanden die Orgeln für St. Johann in Weißenburg, St. Magdalena und St. Aurelia in Straßburg, St. Leonhard in Basel und St. Leonhard am Fuße des Odilienberges, in einer der schönsten Gegenden des so reich gesegneten Elsasses.

Unermüdlich wirkte Meister Silbermann weiter in den 1720er Jahren, die infolge der allgemeinen Kriegsnöte nicht so viele Aufträge einbrachten, doch immerhin übergenug für durchschnittliche Arbeitskräfte: zwischen 1721 und 1729 baute er vier bedeutsame Orgeln in Altenheim (auf dem rechten Rheinufer südlich Kehl; gehörte damals bis 1806 zur nassauischen Herrschaft Lahr), Kolmar, Straßburg (St. Wilhelm) und Bischweiler. Die letzten Orgeln des Großvaters Andreas kamen nach Alt-Thann, Ebersmünster, Kolmar, Königsbrück und Rosheim, blieben also alle im Elsaß. Nur die für Altenheim kam ins Badische über den Rhein, wo aber sein Nachfolger und genialster Sohn Johann Andreas Silbermann 1734—1783 eine ganze Anzahl prächtiger Orgeln stellte: 1753—1754 zwei in Baden-Baden (Stiftskirche und eine kleinere Chororgel), im nahen Schwarzach und an der Wasserscheide des Hochschwarzwaldes: in Villingen und St. Georgen; dann bekam Riegel am Kaiserstuhl 1770 seine Orgel, zwei Jahre später St. Blasien dank der Initiative Martin Gerberts die größte und schönste Orgel Johann Andreas Silbermanns, die aber nach kaum fünf Jahrzehnten nach Karlsruhe in die Stefanskirche wanderte und da seit weiteren zwölf Jahrzehnten mancherlei Wandlungen durchmachte. Erst 1777 folgte St. Märgen, die Dreisam aufwärts von Freiburg i. Br., im Jahr zuvor Meißenheim, während Silbermanns früherer Schüler Rabbini, der Nachfolger des in Dijon angesiedelten Orgelbauers K. Riepp, ihm den Auftrag für Schuttern (nördlich Lahr) wegschnappte. Offenburg folgte 1779, und über dem Bau der Orgel in Lahr starb Johann Andreas, den seine Söhne vollenden mußten: die 54. Orgel seiner Schaffensjahre 1734—1783. Die meisten blieben im Elsaß (Straßburg, Kolmar usw.), einige in der Schweiz (Basel). Leider wurden allzu viele von ihnen durch Pfuscher und „Orgelverbesserer" im letzten Jahrhundert übel zugerichtet, einige, wie St. Märgen 1907, durch Blitzschlag und Brand zerstört. —

Von den rechtsrheinischen Silbermann-Schülern sei Johann Andreas Stein, geb. 1728 in Heidelsheim, von Bruchsal die Saalbach aufwärts, genannt, den Mozart bewunderte. Leider wanderte er gleich nach seiner Straßburger Lehrzeit bei Silbermann nach Augsburg aus, wo er 1792 starb. Seine Lücke füllten Vater (seit 1760 in Rastatt) und Söhne Stieffel aus, von denen Franz sich den Ehrennamen „Badischer Silbermann" verdiente.

Das Argonner-Wald-Lied und seine Geschichte

Von Lili Dietig, Berlin

Auch in diesem durch die ungeheuren Leistungen der Wehrmacht so schnell beendeten Feldzug gegen Frankreich hat der Argonner Wald für die dort kämpfenden Truppen wie im Weltkrieg seine besondere Bedeutung gehabt. Damit brachte auch das Lied vom Argonner Wald nicht nur geschichtliche, sondern gegenwärtige Erlebniswerte wieder zum Ausdruck.

Wie es oft bei gern und viel gesungenen Liedern ist, die wirklich den Anspruch darauf erheben können, volkstümlich genannt zu werden, war sein erster Verfasser lange Zeit unbekannt. Es wäre wohl auch wenigen in den Sinn gekommen, die authentische Entstehung des Liedes klarzulegen, hätte nicht ein Betrüger sich angemaßt zu behaupten, der Urheber des Liedes zu sein, und versucht, mit diesem Anspruch Geschäfte zu machen. Als der gewissenlose Schwindler, ein H. A. von Gordon, gerichtlich in Hamburg zur Rechenschaft gezogen werden sollte und er den Pionieren der 2. Kompanie des Pionierbataillons 30, und zwar der Belegschaft des Unterstandes von Unteroffizier Jakob Schladt, persönlich gegenübergestellt werden sollte, zog er es vor, durch Selbstmord allen Schwierigkeiten zu entfliehen.
Die Pioniere sind sicherlich der ehrlichsten Überzeugung, daß das Lied zuerst in ihren Reihen entstanden sei. Vor allem der Pionier Albert Heesen hat sich bei der Fassung, die bald überall gesungen wurde, stark beteiligt. So erschien auch schon am 28. Januar 1915 der Text in der Dülkener Zeitung „Sprecher", da Heesen selbst aus Dülken gebürtig war, in folgender Fassung:

Argonner Wald um Mitternacht, ein Pionier auf seiner Wacht.
Ein Sternlein hoch am Himmel stand, bracht Grüße ihm aus Heimatland.

Bald mit dem Spaten in der Hand nun vorn er in der Sappe stand,
Er seiner Liebsten treu gedenkt, ob Gott ihm wohl die Heimkehr schenkt?

Da donnernd dröhnt die Artillerie weit draußen vor der Infanterie;
Granaten schlagen plötzlich ein: der Franzmann will in unsre Reih'n.

Und droht der Feind uns noch so sehr, wir Deutschen stehn in blanker Wehr!
Und deucht er noch so stark zu sein, wir schlagen ihn nach Welschland rein.

Der Sturm bricht los, die Mine kracht, der Pionier schleicht vorwärts sacht;
Bis an den Feind rennt er heran, die Handgranaten wirft er dann.

Die Infanterie steht auf der Wacht, und wenn die Handgranate kracht,
Kommt sie in Sturm bis an den Feind, schlägt siegreich ihn mit uns vereint.

Der Franzmann ruft: „Pardon Monsieur!" Hebt schnell die Hände in die Höh'.
Er fleht um Gnade bei uns an, als Deutsche wir gewähren's dann.

Bei diesem Sturm viel Blut auch floß, es fiel manch teurer Kampfgenoß.
Wir Deutschen aber halten stand für das geliebte Vaterland!

Argonner Wald, Argonner Wald! Als stiller Friedhof giltst du bald,
In deiner kühlen Erde ruht so manches treu' Soldatenblut!

Aber das Lied ist in seiner ersten Fassung im Bois de la Gruerie des Argonner Waldes zwischen dem 3. und 9. Oktober 1914 entstanden. Gedichtet haben es die Infanteristen Unteroffizier Otto Rasteik und sein Kamerad, der Hornist Friedrich Wilhelm Steinbrück, als sie ein paar Stunden Ruhe hatten. Einige Zeilen aus einem Brief, den Rasteik von seiner Braut erhalten hatte, die vielen Kreuze aus Birkenstämmchen um sie herum, gaben den Anlaß zu den beiden folgenden Strophen:

Argonner Wald, Argonner Wald,
Ein großer Friedhof wirst du bald;
In deiner kühlen Erde ruht
So manches tapfere Soldatenblut.

Argonner Wald um Mitternacht,
Ein Infanterist steht auf der Wacht.
Ein Sternlein hoch am Himmel stand,
Bringt Grüße ihm aus fernem Heimatland.

Genau so aus dem augenblicklichen Erleben und den Eindrücken, die der Krieg gemacht hatte und die in dieser kurzen Ruhezeit auftauchten, wuchsen die anderen Strophen, die in ergänzendem Dichten erstanden und die der Hornist Wilhelm Steinbrück persönlich aufschrieb:

Und mit dem Spaten in der Hand,
Er vorne in der Sappe stand.
Mit Sehnsucht denkt er an sein Lieb;
Ob er es wohl noch einmal sieht?

Und donnernd dröhnt die Artillerie.
Wir stehen vor der Kompanie.
Granaten schlagen bei uns ein;
Der Franzmann will in unsre Stellung rein.

Und droht der Feind uns noch so sehr,
Wir Deutschen fürchten ihn nicht mehr.
Und mag er noch so stark auch sein;
In unsre Stellung kommt er doch nicht rein.

Der Sturm bricht los, die Mine kracht.
Der Infanterist gleich vorwärts macht.
Die Kompanie stürmt hinterdrein — — —
Mit Hurra geht es dann in Graben rein.

Der Franzmann ruft: „Pardon Monsieur!"
Hebt beide Hände in die Höh'.
Er fleht um Gnade bei uns an;
Die wir als Deutsche ihm gewähren dann.

Bei diesem Sturm viel Blut verfloß,
Manch junges Leben hat's gekost'.
Wir Deutschen aber halten stand,
Für das geliebte Vaterland.

Von dieser allerersten Fassung ist die erste Niederschrift noch vorhanden (in dem Septemberheft von

1939 der „Bücherkunde" abgebildet). Den beiden dichtenden Kameraden war der Klang des kurz vorher gesungenen Liedes „Mein Regiment, mein Heimatland" noch im Ohr, und so sangen sie auf dessen Melodie den neuen Text, der in kurzer Zeit weitverbreitet und beliebt bei allen Soldaten war. Es ist ein schönes Zeichen für das Lied, daß sein Text von den Pionieren aufgenommen wurde und sie ihn ihrer besonderen Lage entsprechend umdichteten. Hätte es nicht auch so weitgehend für sie Ausdruck ihres Erlebens und Fühlens sein können, wäre es ihnen wohl nie so als ihr eigenstes Lied erschienen, von dem sie glauben, daß es ganz in ihrem Kreis entstanden sei. Aber gerade weil dies Lied so bekannt und beliebt ist und nicht nur von den Soldaten des Weltkrieges, sondern auch jetzt wieder bei dem jungen nationalsozialistischen Heer Bedeutung gewonnen hat, ist es eine Selbstverständlichkeit, den ersten Urheber anzuerkennen. Trotzdem kann man wohl sagen, daß gerade der Anspruch auf die Urheberschaft durch die Pioniere ein Beweis für die Volkstümlichkeit und damit den Wert des Liedes für den Soldaten ist. Das Lied vom Argonner Wald gehört dem deutschen Soldaten und der deutschen Jugend. Das soll denen, die an ihm mitgeformt haben, genug Anerkennung sein, wie ja auch der Urheber Rasteik nicht mehr verlangte.

Neue Kesselpauken für den Marsch zu Fuß

Von Georg Kandler, Berlin

Der Sachbearbeiter für Musikwesen in der Reichsleitung des Reichsarbeitsdienstes, Hauptamtswalter Theodor Kirchner, kam in Verfolg langjähriger Bestrebungen zur Förderung der Blasmusik seines Sektors auf den Gedanken, die Kesselpauken, deren festliches Aussehen und heroischer Klang bisher den berittenen Truppen vorbehalten blieb, auch den zu Fuß marschierenden Formationen zu erschließen.

Durch Verarbeitung von leichtem Ahornholz für den Kessel nach Art des Schallkastens der Mandoline an Stelle des bisher vorzugsweise benutzten Kupfers, wurde eine sehr wesentliche Gewichtsverminderung erreicht: ein Paar Kesselpauken wiegt nunmehr mitsamt den Behängen nur noch etwa 7 Kilogramm. Es wurde eine geeignete Verkoppelung beider Pauken miteinander sowie eine Tragevorrichtung für den zu Fuß marschierenden Kesselpauker ersonnen, womit alle technischen Voraussetzungen vorliegen, deren Fehlen bisher das erhabene Schlaginstrument mit dem Vorzug bestimmter Tonhöhe vom Marsch zu Fuß fernhalten mußte, wiewohl ein jedes Musikkorps der Infanterie im Militärkonzert die Pauken schlägt.

Die von Martin Voigt (in Firma M. u. G. Voigt, Markneukirchen) hergestellten neuen Kesselpauken wurden unlängst einem Kreise von Sachverständigen auf dem Gelände des Gaues IX des RAD. in Berlin-Lankwitz vorgeführt. Oberstarbeitsführer Sommer begrüßte die Gäste. Der Erfinder gab Erläuterungen. Obermusikzugführer Wurl veranschaulichte mit seinem Musikzug das neue Instrument in seinen verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten. Als oberste Fachvertreter waren von der Wehrmacht der Musikinspizient des Heeres, Professor Berdien, Marineobermusikinspizient Professor Flick und Luftwaffenmusikinspizient Professor Husadel erschienen; die Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe vertrat Geschäftsführer Martin.

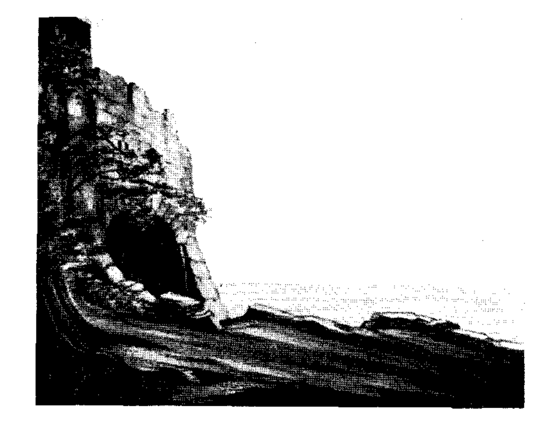
Bei näherer Betrachtung der neuen Kesselpauken konnte festgestellt werden, daß das Tragen und Schlagen des Doppelinstruments in der Tat keinerlei Schwierigkeiten verursacht. Bei einem Kesseldurchmesser von 51 bzw. 47 Zentimeter ergab sich eine durchaus befriedigende Lautstärke. Die Abstimmung erfolgt im Quartintervall, die Tonhöhe läßt sich durch Schrauben verändern.

Der Musikzug vom Gau IX des RAD. spielte zweckbestimmte Märsche: 1. in Präsentieraufstellung (Präsentier-Fanfarenmarsch: „Augen rechts!"), 2. für den Vorbeimarsch (Parade-Fanfarenmarsch: „Mit Pauken und Trompeten"), 3. beim Straßenmarsch („Der Arbeit zur Ehr'", Fanfarenmarsch des RAD.) und 4. beim Standkonzert („Flandern-Fanfare", Fanfarenmarsch für Fanfarentrompeten, Posaunen, Kesselpauken und Blasorchester). Es handelte sich um eigens für den neuen Zweck geschriebene Gebrauchsmusik von Hermann Wurl, der sich schon früher auf dem Sondergebiete der Naturinstrumente als praktischer Kenner ausgewiesen hat (vgl. seine Stücke für Signal- oder Jagdhörner, Werk 15).

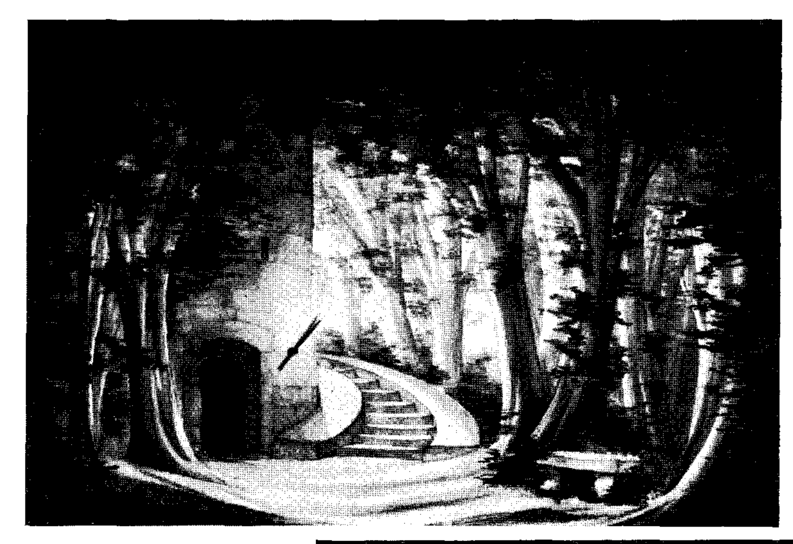
Das äußere Bild eines Musikzuges, der die neuen Kesselpauken führt, zeigt eine wesentliche Steigerung des festlichen Gepränges. Auf jeden Fall soll der Kesselpauker, wie bei der Kavallerie, vor dem Musikzugführer (und Schellenbaum) marschieren. Ferner können Fanfarenbläser aus dem Musikzug ausgesondert werden, die dann in der ersten Reihe des Musikzuges mit ihren flaggengeschmückten, gleichmäßig hochgenommenen und abgesetzten Instrumenten den malerischen Eindruck noch erhöhen.

Der Spielmannszug wird beibehalten und marschiert nach wie vor an der Spitze des Zuges, also

Der Bühnenbildner Emil Preetorius
(Zu dem Aufsatz von F. W. Herzog im Juni-Heft)







Die beiden Szenenfotos oben:

Tristan III. Akt

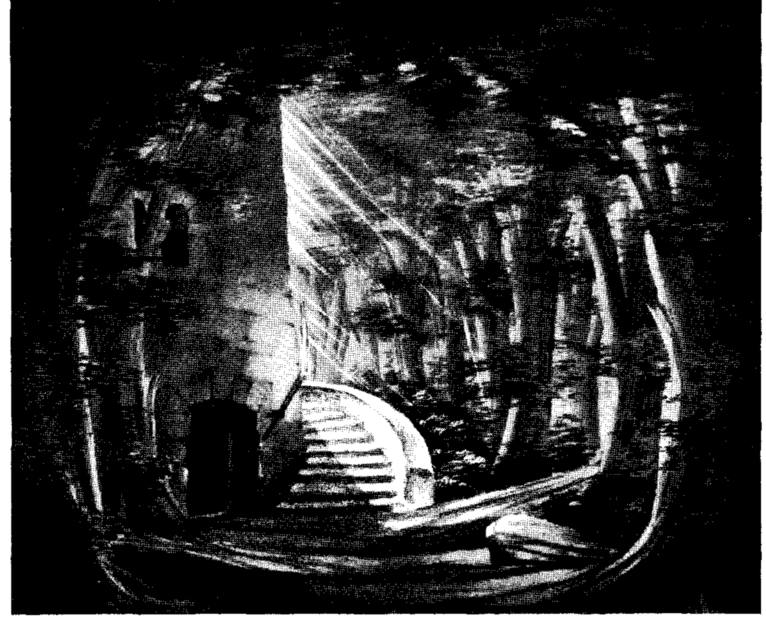
links oben:
Bayreuth 1939/40

rechts oben:
Berliner Staatsoper 1939

Tristan II. Akt
(Szenenfotos)

oben:
Berliner Staatsoper 1939

rechts:
Bayreuth 1939/40

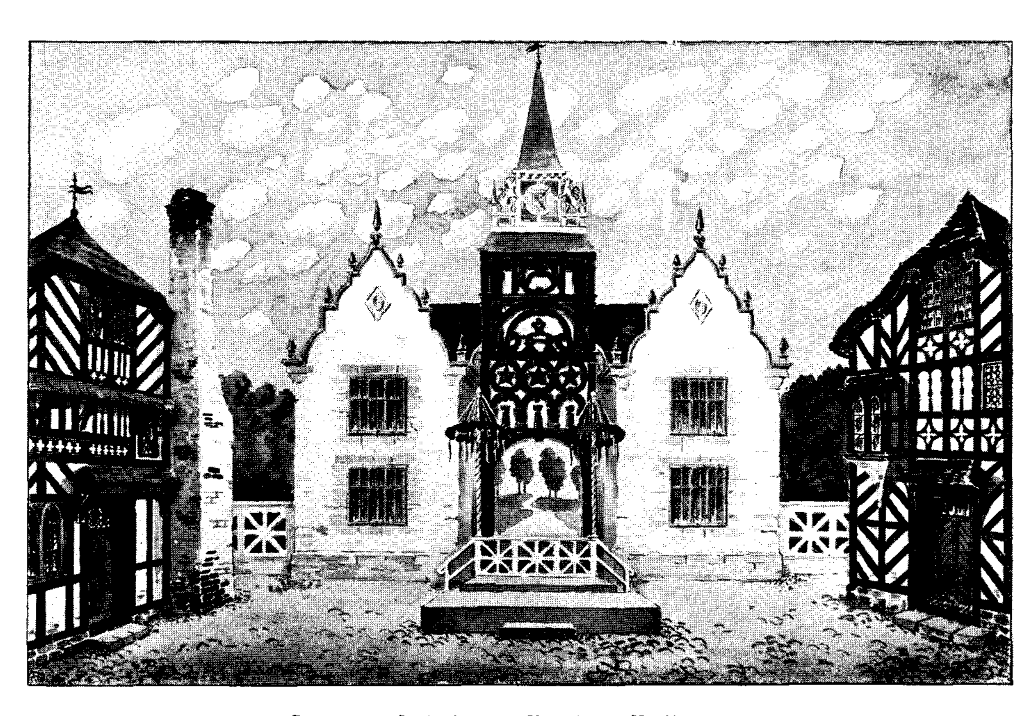




Der Kesselpauker zu Fuß

Hauptamtswalter Kirchner ließ Kesselpauken aus Ahornholz bauen, um die Verwendung auf dem Marsch zu Fuß zu ermöglichen. Hier der Musikzug vom Gau IX des Reichsarbeitsdienstes unter Leitung von Obermusikzugführer Wurl bei der Vorführung. Es erklingt die „Flandern-Fanfare" (für Fanfarentrompeten, Posaunen und Pauken mit Blasorchester) von Hermann Wurl

Aufnahme: Kandler



Aus der Arbeit der Berliner Volksoper

„Martha" von Flotow / 2. Bild Neuinszenierung der Volksoper 1940
Bild: Werner Guder Inszenierung: Hans Hartleb

noch vor dem Kesselpauker. Dabei wäre ein voranschreitendes Fanfarenbläser- und Paukerkorps an sich in der Lage, die „Knüppelmusik" der Pfeifer und Trommler im Bedarfsfalle zu ersetzen, ähnlich wie bei der Hitler-Jugend Fanfaren und Rührtrommeln allein die Musik auf dem Marsch bestreiten. Wir erinnern zum Vergleiche an die Claironbläser in Frankreich und Italien, an die Pleßhornisten unserer Jägerwaffe und schließlich an unsere Spielleute bei der Infanterie und Luftwaffe, die bisweilen Märsche mit Signalhörnern und Trommeln erklingen lassen. An ein Spielen im Wechsel mit dem Musikzug ist bisher beim neuen Fanfarenbläser- und Paukerkorps der zu Fuß marschierenden Truppe nicht gedacht. Auch bei Standmusiken, zu denen Kesselpauken wegen ihres Gewichtes nicht immer mitgenommen werden konnten, insbesondere bei Weihestunden aller Art, ist durch die neuen Kesselpauken eine erheblich festlichere Ausgestaltung möglich geworden. Schließlich wäre z. B. beim Einmarsch der Musiker zu einem Großen Zapfenstreich die Teilnahme der Kesselpauker möglich, während bisher diese Instrumente als einzige im voraus auf ihren Ständern aufgestellt werden mußten.

Musikalisch lassen sich mehrere Verwendungsarten scheiden. Der vorn marschierende Kesselpauker kann zunächst einmal alle Märsche mitschlagen. Abgesehen von dem Vorzug bestimmter Tonhöhe im Gegensatz zur Großen Trommel der „türkischen Musik", besteht auch die Möglichkeit, in gewissem Umfange, wie auf der Kleinen Trommel, die rhythmischen Figuren mitzuschlagen. Auf der anderen Seite wird man sich fragen müssen, ob dieses neue Element im festumrissenen Klangkörper der sogenannten „Infanteriemusik" erwünscht ist. Es hat etwas Schönes an sich, wenn gewisse Stilarten voneinander gesondert bleiben. Die Trompetenmusik der Kavallerie mit ihren Pauken gehört für unser Ohr mit dem Pferdegetrappel in drei Gangarten und den zugehörigen Märschen zusammen. Hingegen sind Große und Kleine Trommel für den Marsch der Fußtruppen charakteristisch, wobei erstere den Grundrhythmus markiert, die letztgenannte das rhythmische Figurenwerk scharf auszeichnet. Ob sich da die Pauken ohne weiteres einbauen lassen, ohne die Klarheit der Konturen zu verwischen?

Ohne Zweifel ergibt sich auch im bejahenden Falle immer noch die Aufgabe, die Schlagwerkzeuge mindestens dynamisch wohldurchdacht gegeneinander abzustimmen, wie auch die Frage nach der Rolle der einzelnen Instrumente dieser Gruppe in ein verstärktes Licht fachlicher Erörterung tritt. Praktisch wird immer nur der gute Geschmack entscheiden. Man kann indes annehmen, daß sich Musiker und Zuhörer leicht an die Neuerung gewöhnen werden. Wer aber die geplante Beimengung grundsätzlich schroff ablehnen sollte, möge bedenken, daß ja auch die Trompete Jahrhunderte hindurch als Vorrecht der Reiterei galt, bis sie dann unter schwersten Kämpfen doch bei der Fußtruppe zur allgemeinen Einführung gelangte, allerdings entscheidend erst als Ventiltrompete, die zusammen mit dem übrigen neuen Blech die ursprünglich für die Infanterie charakterstischen Holzblasinstrumente zum Vorteil der Gattung überwucherte.

Es besteht nun aber die Absicht, die Kesselpauken in Gemeinschaft mit Fanfarentrompeten auftreten zu lassen. Man kennt das Vorbild der Kavallerie, bei der oftmals Fanfarenbläser aus dem Trompeterkorps ausgesondert werden und, in der ersten Reihe reitend, im Zusammen- und Wechselspiel mit diesem blasen. Natürlich ist auch für die zu Fuß marschierenden Formationen nicht daran gedacht, andauernd Fanfarenmärsche erklingen zu lassen; wenn jedoch einmal das Bedürfnis nach einer derartigen Sonderdarbietung besteht, hat man die Möglichkeit, damit aufzuwarten. Die Beliebtheit dieser Sondergattung im deutschen Volke ist über jeden Zweifel erhaben.

Nach Einführung der neuzeitlichen Infanteriemusik vor über hundert Jahren verfügten die Fußtruppen alsbald nur noch über Ventiltrompeten, wiewohl sie zuvor mit Inventionsinstrumenten gearbeitet hatten und so letzten Endes von den Naturtrompeten ausgegangen waren. Als im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Musikdirektor Richard Henrion in seiner Garnison Prenzlau die später so berühmt gewordenen „Märsche für Heroldstrompeten und Kesselpauken" komponierte, hatten die Musikkorps zunächst gar keine Fanfarentrompeten zur Verfügung. Die „Kreuzritter-Fanfare", der „Fehrbelliner Reitermarsch" und „Hie guet Brandenburg allewege" waren harmonisch anspruchslos, aber wirkungssicher gebaute Märsche, in denen die sieghafte Kraft der alten Naturfanfaren wieder auflebte. Zur Aufführung solcher Stücke wurden dann bei der Infanterie zusätzlich Fanfarentrompeten eingeführt.

Dieses Muster, Fanfaren und Pauken aus dem Musikkorps herauszunehmen, um ein Zusammen- und Wechselspiel mit diesem einzurichten, haben viele nachzuahmen versucht, jedoch erreichte niemand den gleichen Erfolg wie der Schöpfer der Gattung. Den Grund hierfür sehen wir darin, daß Henrion seinen Fanfaren einprägsame selbständige rhythmische Melodien zugeteilt hat, nach denen das Musikkorps zur Abwechslung mit einem Teil in anderer Tonart ohne Fanfaren einzusetzen pflegt, während viele andere Bearbeiter den Fanfarenbläsern lediglich ein gelegentliches, verstärkendes, Lichter aufsetzendes Geschmetter zumuten, das, am unrechten Ort an-

gewandt, überladene Geschmacklosigkeiten erzeugt, von denen wir uns in der Baukunst längst freigemacht haben.

Fanfarenmärsche in der instrumentalen Verbindung Henrions oder in entsprechenden Abwandlungen lassen sich dank den neuen Kesselpauken nunmehr auch auf dem Marsch zu Fuß und bei jeder Standmusik ausführen. Nur fehlt es bisher an Geschwindmärschen für Fanfaren, wie sie von der zu Fuß marschierenden Truppe benötigt werden. Es wäre eine dankbare Aufgabe, für einfallsreiche und fachlich eingeweihte Komponisten, hierfür neue Gebrauchsmusik zu schaffen. Dies wird um so dringlicher, als es nicht geht und auch nicht angeht, etwa unsere alten Parademärsche, wo irgend möglich (oder gar unmöglich), mit Fanfaren-Zusatzstimmen zu übertünchen. Die neuen Kompositionen müßten fachgerecht und mit künstlerischem Geschmack gearbeitet werden.

Es besteht ferner die Möglichkeit, bei Standmusiken mehr als bisher die von vielen Seiten erstrebte alte polyphone Bläsermusik aus vorklassischer Zeit sowie deren zeitgenössische Nachbildungen zum Erklingen zu bringen: eine neue Chance zur Pflege edler heroischer Musik! Bei größeren Veranstaltungen könnten vielleicht sogar mehrere Paukenpaare zur Bereicherung des Tonumfanges Verwendung finden.

Der Reichsarbeitsdienst hat, wie auf dem Gebiete des Männergesanges, auch in der Blasmusik schon manchen wertvollen Beitrag geleistet. Man denke etwa an die Soldatenlieder und Märsche von Herms Niel. Nachdem schon „Erika" einen Höhepunkt des Erfolges gebracht hatte, schuf er noch das „Engelland-" und „Frankreich-Lied", die das deutsche Volk nach Versen von Löns und Anacker im Kampfe gegen die plutokratischen Mächte des Westens begleiten. Vor zwei Jahren führte Herms Niel auf dem Reichsparteitag in Nürnberg neukonstruierte Fanfarentrompeten mit Ventilen vor. Jetzt hat die leitende Stelle in den neuen Kesselpauken einen Beitrag zur Erörterung gestellt. Alles das sind Anzeichen dafür, daß heute der Blasmusik überall großes Interesse entgegengebracht wird.

Als im Mai d. J. der Reichsprotektor in Prag den Reichsarbeitsführer Reichsleiter Hierl empfing, trat der Reichsmusikzug des RAD. bereits mit den neuen Kesselpauken in Erscheinung, über die bereits weitere Musikzüge des RAD. verfügen. Beim Empfang des Führers am 6. Juli 1940 in Berlin ließ Obermusikzugführer Wurl zu Ehren des Siegers ebenfalls bereits die neuen Kesselpauken zum „Badenweiler" schlagen.

Ein Feldpostbrief über ein Liederbuch

Die Abteilung „Volkstum — Brauchtum" im Amt Feierabend der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat in Verbindung mit dem Amt „Werkschar und Schulung" in der Hanseatischen Verlagsanstalt ein Liederheft herausgegeben: „Heute wollen wir ein Liedlein singen. Lieder für Bunker und Lager." Auf 40 Seiten sind einige Dutzend einstimmige Melodien und Texte zusammengefaßt. Der inzwischen ebenfalls bei der Wehrmacht befindliche Musikreferent der verantwortlichen Abteilung, Pg. Gerhardt, erhielt von einem Kameraden den nachstehenden Feldpostbrief, der besser als eine der üblichen „Würdigungen" die Eigenart des Liederheftes umreißt.

Einsatzort, Sommer 1940.

Lieber Kamerad!

Endlich ist das von Dir angekündigte Liederbuch da! Das veranlaßt mich, Dir bereits aus der praktischen Erfahrung zu diesem Liederbuch einiges zu sagen; ich habe nämlich daraus schon mit den Kameraden meiner Abteilung gesungen und auch vorher bei meiner Kompanie einen ganzen Teil dieser Lieder verwendet. Für das Singen in der Truppe habe ich dabei vor allem folgende Vorzüge festgestellt:

In der Auswahl der Lieder prägt sich eindeutig aus, daß es beim Soldatenlied im Kriege noch mehr als im Frieden darauf ankommt, nicht seichte Stimmungserfolge zum Maßstab der Liedauswahl zu erheben, sondern die Förderung der Soldatentugenden.

Das Liederbuch enthält ferner eine ganze Reihe von Liedern, die in der Truppe insbesondere den jüngeren Jahrgängen von HJ. und RAD. her schon bekannt oder gar geläufig sind. Es bedarf also nicht allzu großer Anstrengung, diese Lieder nun vollends für den praktischen Gebrauch zu festigen. Die Verwendung solcher Liederbücher in der Truppe erscheint mir aus zwei Gründen heute als besonders wichtig! Einmal treibt ja, wie gar nicht anders zu erwarten — die Geschäftigkeit wie in allen Zeiten seelischer Aufnahmebereitschaft auch in diesem Kriege viele Blüten. Außerdem aber — und das ist ernster zu nehmen — gibt es eine ganze Reihe von Volksgenossen und Kameraden im grauen Rock, die aus ehrlicher Begeisterung Lieder in die Welt setzen, die im Grunde nur sehr mangelhafte Gefäße dieser Begeisterung sind. In normalen Zeiten, auch in Kriegszeiten, blühen und welken solche Erscheinungen sehr rasch im kleinen Kreise und behalten so die angemessene geringe

Bedeutung. Anders wird das schon, wenn sich der Urheber des Rundfunks bedienen will, kann oder gar soll, um seinen Versuch andern zu übermitteln. Er verstößt hier gegen die selbstverständliche Forderung der Wertarbeit, die doch sonst überall anerkannt wird, während sie in Dingen der Gesinnung und der seelischen Ertüchtigung im allgemeinen noch zu wenig erkannt und zu gering gewertet wird. Sonst würden diese Anfängergebilde nicht solche Beachtung finden.

Jedenfalls haben wir, denen dies alles klar bewußt ist, die besondere Aufgabe, in dem uns möglichen Rahmen die mit dem Liederbuch gegebene Ausrichtung praktisch zu verwirklichen. Dann bedarf es nur noch einer kurzen Schulung der fürs Singen in der Kompanie verantwortlichen Männer. Als Beispiele: Die Kameraden meiner Abteilung hier haben einen sehr bunten Liedschatz. Auf Veranlassung des Abteilungsführers habe ich nun bei — leider sehr kurz bemessenen — Singübungen



statt der minderwertigen Sehnsuchtsschmarren oder Aufhauerschlager kernfeste Soldatenlieder gesungen und dabei betont: Genau so, wie wir in der Kompanie Wert legen auf einen guten Griff, eine ordentliche aufrechte Haltung, einen straffen Gleichschritt, genau so müssen wir auf das entsprechende Marschlied Wert legen. Es kommt dabei an: 1. auf die Wahl des richtigen Liedes, 2. die richtige Art, dieses Lied den Männern einzuprägen und 3. ständig darauf zu achten, wie man jedes Lied auf seine Weise für den allgemeinen Geist der Truppe auswerten kann. — Ich bin von meinen Kameraden verstanden worden.

* Musikliteratur *

Joachim Altemark: „. . . der g'larten wirt hie nit gedacht!" Ein Bündel fertig gestalteter Musikabende . . . 1940. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. 109 Seiten.

Das Werk ist aus praktischem Einsatz hervorgegangen, es will kein „Handbuch für die Gestaltung von Musikabenden" oder ein „Leitfaden zur Hausmusik" sein, sondern ein Wegweiser für alle, die in geselligem Kreis musizieren und in diesen Stunden der Entspannung auch von der Geschichte des Tonwerks und aus dem Leben des Meisters hören wollen. Neun Vorschläge sind ausgearbeitet, Noten, Schrifttum und Liederbücher werden genannt, kleine Novellen zum Vorlesen sind entworfen. Wir brauchen heute solche Bücher.

Der Leser, der mit besten Vorsätzen diese Schrift zur Hand nimmt, kann manches nicht ohne Widerspruch hinnehmen. Bereits die Ansicht im „Unvermeidlichen Vorwort", Musik werde „am ärgsten von Begriffen geschunden und am heftigsten mit Worten vergewaltigt", bleibt in ihrer Kampfstellung unklar. Um ein Werk von Händel in historischer Echtheit wiederzugeben, sei „leider auch Wissen" nötig. Andere Äußerungen des Verfassers in dieser Einleitung bezeugen seine Befangenheit in Wunschbildern der Nachromantik und in ihren schwächlichen Zweifeln an allem Wissen und Erkennen. Die großen Persönlichkeiten der deutschen Musikgeschichte werden in den Novellen erheblich verzeichnet. Den Spruch: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" als Erklärung von Beethovens 5. Sinfonie nimmt heute jeder, der einigermaßen Überblick über das neuere Beethoven-Schrifttum hat, nicht mehr ernst. Daß Haydn „eine ausgewachsene Xanthippe zum Weibe" hatte, ist für sein Werk wenig belangvoll, im übrigen aber auch geschichtlich nicht wahr. Gerade unsere Gegenwart fordert, in den Lebensgang der geistigen Führer unseres Volkes nicht immer nur „tragische Schicksale" „Leiden" und „Merkwürdigkeiten" zu sehen, auch das ist ein später Nachklang der pessimistischen Pseudoromantik. Gab es keinen anderen Weg, besonders den durch das ganze 19. Jahrhundert von Dilettanten verlästerten „Papa" Haydn in seinem Charakter, seiner Gefühlswärme und beherrschenden geistigen Weite in einer volkstümlichen Erzählung zu würdigen?

Die Angaben zum Schrifttum sind unbefriedigend. Was nützt dem Laien der Hinweis „H. Rietsch, Verschiedene Denkmäler der Tonkunst in Deutschland und Österreich". Für ihn hätte sich das Herausfuchen einzelner Werke gelohnt, zumal alle Bände der Denkmäler nur an wenigen Orten zugänglich sind (übrigens ist Rietsch-Loewy mindestens Halbjude). „Robert Eitner, Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1846" muß eine noch nicht bekannte Jugendschrift des damals 14jährigen sein. Weshalb fehlen fast durchweg nicht nur die Seitenzahlen, sondern auch die Titel der Aufsätze, z. B.: „R. Werner, in Deutsche Sängerbundszeitung 1936"? Oder: „Ludwig Plaß, Allgemeine Musikzeitschrift 1913" (wohl Allgemeine Musikzeitung, vielleicht der dortige Aufsatz in Heft 14: „Was die Geschichte der Posaune lehrt . . .")? „The Monthey Musical Record, Nr. 67" ist eine seit Jahren betont jüdische Zeitschrift, der Hinweis dürfte aber im Augenblick, da England Feindmacht ist, grundsätzlich entfallen, zumal die Quelle unauffindbar bleibt (nicht nur Titel und Verfasser, sondern auch der Jahrgang wird verschwiegen). „Handschrift Mus. ms. 40098 der Berliner Bibliothek" bleibt selbst manchem Fachmann und Signaturenkenner unverständlich. Endlich ist dem Verfasser sicher geläufig, daß „Hans Mersmann, Eine deutsche Musikgeschichte 1934, Athenaion" (falscher Verlag) eine dem Nationalsozialisten fragwürdige Quelle ist. Die Belege ließen sich beliebig vermehren, zu schweigen von den Druckfehlern.

Volkstümlich schreiben heißt nicht ungründlich arbeiten, sondern verpflichtet zu strenger Prüfung. Das Buch bleibt hinter diesen Forderungen zurück, auch wenn es der verdiente Verlag mit schönen Bildern ausgestattet hat. Auf dem Titel wird das Werk vom Verfasser „für die Arbeit an den Musikschulen, in den Formationen, bei der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude . . . zum Gebrauch geboten". Demgegenüber muß festgestellt werden, daß die Schrift für Schulungszwecke nicht in Frage kommt.

Wolfgang Boetticher.

Helmut Banning: Johann Friedrich Doles, Leben und Werke. Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Kistner & Siegel, Leipzig 1939. 268 Seiten.

Die Familie Doles war wie die des größten Thomaskantors

auf ganz Thüringen verbreitet. Der 1756 als Nachfolger G. Harrers in das Amt des Stadtkantors an der Thomaskirche gewählte Schüler Bachs hat in 33jähriger Wirksamkeit eine Tätigkeit entfaltet, die noch in vielen Anekdoten der Romantik nachgeklungen hat, ohne daß es bisher möglich war, Lebensgang und Schaffen lückenlos zu beurteilen. Diese Arbeit hat der Verfasser mit rühmenswertem Fleiß und vorbildlicher Genauigkeit durchgeführt. Manche Schriftstücke kamen ihm zu Gesicht, die uns das Kulissenspiel der Musiktheoretiker des Spätbarock und beginnenden Rokoko in allen möglichen Perspektiven beleuchten. Namentlich die Beziehungen Matthesons zur zeitgenössischen Kritik werden durch Erschließung der Freiberger Ephoralakten vertieft. Man muß die Peinlichkeit anerkennen, mit der der Verfasser Herkunft und Tendenz der unzähligen Entgegnungsschriften und Nachträge der Theoretiker geklärt hat, so daß seine Studie weit über den Anspruch einer Monographie hinausgreift und ganz beträchtlich in Einzelfragen der Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts eindringt. Auch Leipzigs Musikgeschichte erfährt manche dankenswerte Ergänzung. Die Analyse des Schaffens hat der Verfasser auf der Grundlage der musikästhetischen Schriften entwickelt. Das Zwielicht der auf Bachs Tod folgenden kritischen Jahre des sterbenden Barock läßt manche interessante stilpsychologische Deutung in Richtung der ausklingenden Epoche und des sich ankündigenden empfindsamen Stils zu. Namentlich in der Verzierungspraxis mußten sich eigentümliche Fälle ergeben. Auch hier bewährt sich wieder jene musikgeschichtliche Methode, die ihre Stilbegriffe nicht aus einigen genialen Einzelleistungen ableitet, sondern wesentliche Einsichten an den Randzonen und Schnittpunkten zweier Zeitalter aus Durchschnittswerken von Kleinmeistern konservativer Haltung gewinnt. Das lange und von unermüdlichem Arbeitsdrang erfüllte Leben Doles' ist eine wichtige Brücke über die „tote Zeit" zwischen Bach und Mozart. Es mindert daher nicht den allgemeinen Wert von Bannings Untersuchungen, wenn dieser aus ehrlicher Überzeugung den Komponisten nicht als eine entscheidende schöpferische Begabung feiern kann. Ein thematischer Katalog von über 80 Seiten Umfang erschöpft alle Möglichkeiten, die sich aus der Aufgabe ergeben mußten. W o l f g a n g B o e t t i c h e r.

Rudolf Bauer: R o s t o c k s M u s i k l e b e n i m 18. J a h r h u n d e r t. Rostocker Studien Heft 4, herausgegeben von Prof. Dr. Willi Flemming. Carl Hinstorff, Rostock 1938. 193 Seiten.

Unter den Musikbiographien deutscher Städte bildete Rostock eine unglückliche Ausnahme. Sieht man von der stark improvisierten „Geschichte des Rostocker Städtischen Orchesters" von Max Seidel ab, war bisher keine synthetische und klar wertende Studie verfügbar. Auf Anregung von Prof. Dr. Erich Schenk hat der Verfasser den Zeitraum des ganzen 18. Jahrhunderts (begrenzt durch den Franzoseneinfall in Mecklenburg 1806) an Hand musikalischer Notizen in vielen verstreuten und schwer zugänglichen Tageszeitungen und belletristischen Blättern untersucht. Das Rostocker Ratsarchiv, das auch die Akten der großen Kirchen aufgenommen hat, die Universitätsbibliothek, die Landesbibliothek Schwerin und die Sammlung des Ratzeburger Doms sicherten gute Ausbeute, namentlich die Familienpapiere wohlhabender Rostocker Bürger gaben Aufschluß über das musikalische Leben einer Stadt, deren Name doch schon der älteren Kunstgeschichte zum Begriff geworden war. Mit Ausnahme des immerhin regsamen und begabten Rostocker Organisten F l o r s c h ü t z (1756—1831), dessen Wirken Bauer besonders nachgegangen ist, ist diese Schrift durch keinen glanzvollen Komponistennamen ausgezeichnet. Trotzdem ist gerade diese Arbeit wichtig zur Kenntnis der durchschnittlichen Handwerkerkunst kleiner Musikanten im Dienste der Stadt, der Kirche oder des Landesherrn, bescheidener Musikkritiker und Musikalienhändler, die alle als unersetzbares Glied die Entwicklung deutscher Musikkultur getragen haben und ohne die die einmalige Leistung des großen Meisters undenkbar wäre. Daneben aber war Rostock auch ein Zentrum der frühen Virtuosenkonzerte um 1780, interessant hierbei die Begegnung mit Kammermusikern der Königlich Schwedischen Hofkapelle. Selbst zur Begeisterung des Rokoko für die „Musikautomaten" findet sich in Rostock ein Beleg.

Die mühselige Durchsicht längst vergessener Zeitschriften und handschriftlicher Quellen, die oft nur ganz am Rand und zufällig Funde ermöglichten, ist eine verdienstvolle Tat des Verfassers, dem es bei glücklicher Beschränkung auf einen bestimmten Zeitraum und engen musiksoziologischen Fragenkreis gelungen ist, ein reiches Kapitel Rostocker Musikgeschichte zusammenzustellen. Sowohl von den sachlichen Ergebnissen als auch von der Form ihrer Darstellung werden neue Anregungen ausgehen für eine musikalische Stadtgeschichte des deutschen Ostens, die wir gerade heute als eine der wesentlichen Aufgaben für die Zukunft ansehen.

W o l f g a n g B o e t t i c h e r.

Hans Fischer: W e g e z u r d e u t s c h e n M u s i k. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes. Herausgegeben von Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1939. 158 Seiten.

Überschaut man die Fülle einzelner Ansichten, Systeme und Voraussetzungen, die das heutige Bild eines musikalischen Zeitalters oder einer genialen Einzelleistung bestimmen, so sucht man oft einen Haltepunkt in den Dokumenten des Meisters selbst und in den zeitgenössischen Berichten. Hans Fischer hat den hohen pädagogischen Wert solcher Selbstzeugnisse erkannt. Dieses „Lesebuch zur deutschen Musikgeschichte", wie man es nennen könnte, bringt auf kleinem Raum zusammengedrängt die stilistisch bedeutendsten und für die deutsche Kunstgesinnung bezeichnendsten Sätze aus berühmten Autobiographien und anderen geschichtlich wesentlichen Darstellungen. Verständnisvoll begnügt sich der Herausgeber nicht mit Schilderung des Lebensganges und gefälligen Anekdoten, sondern wählt mit glücklicher Hand auch Äußerungen über das musikalische Schaffen, von denen viele später als Grundlage für wissenschaftliche Monographien gedient haben. Die Überschriften wurden frei entworfen. Der Herausgeber ist dazu berechtigt; ihr bunter Wechsel nimmt die Aufmerksamkeit des Lesers sofort gefangen. Ein Anhang „Aus dem musikalischen Schrifttum" vereinigt Ausschnitte aus Aufsätzen Hoffmanns, Webers, Wagners und Schumanns. Zur Einführung in den romantischen Geist dient als Lesestoff Wackenroders von geheimnisvollen Bildern erfüllte Sprache. Der geschmackvoll ausgestattete Band, dem auch mehrere Bilder und Notenbeispiele beigegeben sind, darf als wertvolles Hilfsmittel im Musikerziehungswerk begrüßt werden. W o l f g a n g B o e t t i c h e r.

Ernst Wurm: D i e S ä n g e r i n. Berlin 1939. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. 93 S.

Auf dem Gebiet der musikalischen Novellistik steht Ernst Wurm mit in der vorderen Reihe. Auch seine neue Erzählung „Die Sängerin zeigt die Vorzüge seines Schaffens: eine genaue musikhistorische Kenntnis, eigene Musikalität und eine durchglühte und doch klar geprägte Erzählkunst. Wurm geht es im wesentlichen darum, den göttlichen Funken, das Dämonische, das in der großen Wilhelmine Schröder-Devrient so über alle Normalbegriffe hinaus mächtig war, dem Leser zu verdeutlichen. Bleibt er dabei anfangs noch in den Grenzen des Realen, so steigert er sich bei der Schilderung ihres Romeo in Bellinis „Montecchi e Capuletti" zu einer fast leidenschaftlichen Besessenheit der Schilderung, die hier in die Überhöhung der Wirklichkeit zum großen Symbol hinstrebt. Mögen hier auch die Grenzen des Epischen, zumal des historisch faßbaren, überschritten und mag auch hier wie an manchen anderen Stellen die „Sängerin" mehr zu einer Phantasiegestalt des Dichters geworden sein, zu einem Idealbild schlechthin, so stellt doch diese gedankenreiche und sprachstarke Erzählung der Schaffenskraft Ernst Wurms ein ehrendes Zeugnis aus. H e r m a n n K i l l e r.

Marta Becker: Anton Schindler, der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841—43. Verlag von Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt am Main. 146 Seiten.
Als erster Band der Veröffentlichungen des Manskopfschen Museums für Musik- und Theatergeschichte, die im Auftrage des Kulturamtes der Stadt Frankfurt am Main von Joachim Kirchner herausgegeben werden, erscheint das vorliegende Werk. Schindler war in den letzten 16 Jahren seines Lebens in Frankfurt ansässig. Der Abdruck des ursprünglich gleich nach seinem Tode zur Veröffentlichung bestimmten Tagebuches erfolgt nunmehr 75 Jahre später. Marta Becker hat den ausgewählten Tagebuchaufzeichnungen eine biographische Skizze vorangestellt, die, abgesehen von ihrem oft zu betont apologetischen Charakter, eine aufschlußreiche Einführung in Schindlers Leben und Wesen ist. Zwar bleibt manches bei dieser einseitigen, schwer ganz zu erfassenden Persönlichkeit nach wie vor ungeklärt, im wesentlichen bestätigt jedoch das Tagebuch das bekannte Bild als eines treuen, wenn auch fast pedantisch starren Sachwalters von Beethovens geistigem Erbe. Eine Erklärung z. B. für das zum mindesten sorglose Umgehen mit wichtigen Autographen des Meisters kommt nicht zustande. Der Schwerpunkt der Aufzeichnungen liegt auf musik- und kulturhistorischem Gebiet. Eine Fülle von Namen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht auf. Erhellende Streiflichter auf Persönlichkeiten und Ereignissen dürfen als wertvolle Ergänzungen zu dem damaligen Musikleben der Kunstzentren Paris und Berlin gelten. Die Freimütigkeit der geäußerten Ansichten verdient hervorgehoben zu werden. Ein scharfer, allerdings stark konservativer Kunstverstand spricht aus den zahlreichen kritischen Bemerkungen, die an Drastik oft ihresgleichen suchen und an manchen Größen wie z. B. Liszt kein gutes Haar lassen. Ebenso wird das Opernniveau der beiden Hauptstädte fast durchweg als schlimmste Provinz gekennzeichnet. Obwohl eine Menge jüdischer Namen auftauchen, zeigt Schindler einen instinktiven Widerwillen gegen diese Rasse. Bemerkenswert klar und ganz im Sinne Schumanns und ähnlicher Vorkämpfer einer deutschen Kunstgesinnung ist auch das Urteil über Meyerbeer. Das instruktive Buch ist sorgfältig redigiert und mit zahlreichen erläuternden Anmerkungen versehen.

Hermann Killer.

Albert Richard Mohr: Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert. Verlag von Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt am Main. 151 Seiten.
Der zweite Band der vorstehend genannten Reihe, der das Theaterleben einer wichtigen Kunstepoche in der alten freien Reichsstadt behandelt, greift weit über Lokalgeschichtliches hinaus. Der Abriß deutscher Theatergeschichte, wie er hier für einen bestimmten Sektor geboten wird, weitet sich in vielen Fällen zu gesamtdeutscher Bedeutung. Gerade auch für die frühe deutsche Operngeschichte ist das von Mohr sachkundig und klug bearbeitete Frankfurter Material sehr ergiebig. Auf diesem alten städtischen Kulturboden, der von jeher ein dankbares Betätigungsfeld für die Wandertruppen war, spiegelt sich der Entwicklungsgang der deutschen Oper in markanten Ereignissen. Im Ringen künstlerisch-literarischer Schaubühnenbestrebungen mit dem alten Hans Wurst der Stegreifposse steht die Oper teils als Zentrum musikalischer Unterhaltungs- und Erbauungskunst, teils als Stätte äußerster Prunkentfaltung da. Von Frankreich hauptsächlich kommt einige Jahre nach der ersten Frankfurter Opernaufführung: „Der Fall unserer ersten Eltern Adams und Evae" (1698) eine überwiegend „optisch" eingestellte Opernkunst herüber, bis dann mit italienischen Wandertruppen, vor allem dem bekannten Mingotti, die opera buffa — mit Gluck und Sarti als Kapellmeister — das Feld behauptet. In der Durchsetzung der Haupt- und Staatsaktionen, der Burleske usw. mit musikalischen Einlagen kündet sich dann früh das Singspiel an. Hasse, Pergolesi werden aufgeführt, und mit dem Ende Kurz-Bernardons und der Stegreifepoche lernt Frankfurt die bedeutendsten Schöpfungen der Buffa, Comique und Singspielbühne kennen. Als erste Mozart-Oper begegnet uns

1782 unter dem Titel „Sandrina oder die verstellte Gräfin" die „Finta giardiniera", bemerkenswert dadurch, daß die Partie des Ramiro von einem Tenor gesungen wird. Für die Folgezeit, die ein Jahr nach Mozarts Tode die bis dahin für Frankfurt größte Sensation der „Zauberflöte" — allerdings nur wegen der Dekorationen und Kostüme! — bringt, darf die alte Reichsstadt den Ehrentitel einer Mozart-Hochburg in Anspruch nehmen. Die Aufführung des „Titus", mit der das Jahrhundert ausklingt, gibt dem Autor Gelegenheit zu einer Würdigung des bedeutsamen und hochbezahlten italienischen Bühnenmalers Giorgio Fuentes.
Kulturhistorisch besonders wichtig an dem wechselvollen Lauf der Frankfurter Theatergeschichte während eines Jahrhunderts ist die Erkenntnis, wie langsam und schwer und unter welchem Einsatz von Idealismus und Arbeit — bei einzelnen Theatertruppen (Velthen, Neuber, Seyler, Böhm, Großmann) — sich der Publikumsgeschmack aus den Niederungen plattester Unterhaltung zur Aufnahme einer künstlerisch hochstehenden Theaterkunst heranbildete.

Hermann Killer.

Dr. P. Schlüter: Die Anfänge des modernen Streichquartetts. Merseburg 1939. Verlag Carl Nieft, Bleicherode.
Auf nur 27 Seiten gibt der Verfasser einen Überblick über die Entwicklung des modernen Streichquartetts, das zum ersten Male in Haydns 39. Quartett aus dem Jahre 1781 als vollgültiger Typus dasteht. Sorgfältig sind alle Elemente der Form und des Gehaltes berücksichtigt; der historische Rückblick erfolgt mit ausgezeichneter Sachkenntnis. Vor allem wird neben der Vervollkommnung des Instrumentenbaues als technischer Grundlage, der Verselbständigung des Cellos in Ablösung des Basso Continuo, der durch Stamitz heraufgeführten Individualisierung der Instrumente die Wichtigkeit der Nachfolgeformen der deutschen Orchestersuite betont: der Serenade, Kassation, des Divertimento usw. Vor allem ist es die Kassation, die den deutschen Geist der Orchestersuite bewahrte und die damit zum wichtigsten Vorläufer des Streichquartetts wird. Ein instruktives Büchlein, das den Extrakt der Forschung übersichtlich und klar zusammenfaßt.

Hermann Killer.

Heinrich Lindlar: Hans Pfitzners Klavierlied. 1940. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg-Aumühle. 81 Seiten.
Lindlars Buch dient der Erhellung des Pfitznerschen Entwicklungsganges. In den Schlußworten heißt es: „Pfitzner... ging seinen Weg, der den wahren Geist des deutschen Klavierliedes aus dem Wagner-Epigonentum durch die Gesichte und Verzweiflungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre in eine volkhaft gläubige Gegenwart geführt hat." Diese große Schau, unter der das Buch steht, wird mit den Mitteln einer scharfsinnigen, geistesgeschichtlich ausgerichteten stilkritischen Betrachtungsart unterbaut. Als Leser sind Kundige vorausgesetzt, die wissenschaftlicher Methodologie zu folgen vermögen. Die Analyse des Schaffens wird chronologisch gehandhabt. Das Ergebnis ist der Beweis der Einheitlichkeit der schöpferischen Persönlichkeit, die in diesem Falle die „letztmögliche Erfüllung aus romantischem Liedgeist" bedeutet.
Lindlar stellt bereits nach der Untersuchung der ersten Lieder Pfitzners fest: „So entsteht dies erste Lied von innen her,

vom Ganzen aus und läßt in der gesamtstimmungshaften Gefühlsverhaltenheit den späterhin immer ausschließlicher werdenden Zug zu einer durch rein musikalische Mittel gezeigten Symbolik ahnen." In den Liedern der „Lehr- und Wanderjahre", in denen Pfitzner zu „seinem" Dichter, Eichendorff, findet, überwiegt noch das Klangsinnliche über die Musiklogik. In der Zeit der Meisterschaft ist die innige Verbindung zwischen Klavier und Singstimme gegeben, über beiden aber waltet die „musikalische Idee". Der „Reifestil" der „Erfüllung" ist bei einer größtmöglichen Eigenständigkeit eines Liedes innerlich durch eine kaum je erreichte Spannweite und Intensität an Gefühls- und Sinntiefe, äußerlich durch ungeahnte Differenzierung und Konzentrierung der Stilmittel gekennzeichnet, im „Abgesang" endlich vollendet sich des Meisters Liedschaffen aus der erhöhten gleichnishaften Schau des Alters in der oben gekennzeichneten Weise: die Komposition „gehorcht in Verzichtleistung auf ‚moderne' Stilmittel dem Innersten des Gedichts".

Lindlars Arbeit zeugt von einer imponierenden Sachkenntnis und Einfühlung. Sie verlangt vom Leser eine intensive Mitarbeit, die im einzelnen nur durch eine genaue Vergleichstätigkeit geleistet werden könnte. Das Ergebnis jedoch überzeugt als eine durch eigene Forschungsarbeit gewonnene Erkenntnis, die das wichtigste Schaffensgebiet eines unserer größten zeitgenössischen Tonschöpfer im Hinblick auf Zeit- und Personalstil klärt und organisch in die großen musikgeschichtlichen Zusammenhänge einbaut.

Hermann Killer.

* Neue Noten *

Neue Violinmusik

Die neuzeitlichen Forderungen für einen ersprießlichen Instrumentalunterricht werden in stetig steigendem Maße beachtet. Ausgangspunkt und Vorbereitung für das Musizieren auf dem Instrument ist das Singen als naturgegebene Form alles Musizierens. Auch im Violinunterricht wird von der ersten Stunde an neben den Unterweisungen über Haltung der Geige, Führung des Bogens und neben den ersten elementaren Strichübungen dem Singen ein weiter Raum gewährt. Leichte Lieder und Kanons werden singend und spielend erarbeitet. Rhythmische Übungen bereiten ein freies und gelöstes Spiel vor. Jeder Schüler wird von Anfang an zur eigenen Betätigung und Mitarbeit an der Ausgestaltung der Stunden und des Übungsstoffes angeregt. Für den Gruppenunterricht ist besonders längeres Verweilen auf jeder Stufe notwendig, bis das Erlernte annähernd gefestigt ist.

Diese Grundsätze vertritt auch Waldemar Twarz in seinem Schulwerk „Unser Weg. Eine neuzeitliche Anweisung des Geigenspiels für den Gruppen- und Einzelunterricht." (Heinrichshofen, Magdeburg.) Hafteten dem ersten Heft in seinem Beispielteil erhebliche Mängel an, so zeigt sich der Herausgeber in dem nun vorliegenden zweiten Heft bemüht, das Übungsmaterial nutzbringender und zeitgemäßer zu gestalten. Der Musizierfreude dienen vor allem die kleinen, ansprechenden Stücke aus Leopold Mozarts Notenbuch und die leichten Sätze von Prätorius, Haßler und Wilhelm Friedemann Bach. Einen ähnlichen methodischen Weg schlägt Willy Schneider ein, der in seiner Geigenfibel (Vahlberg, Stuttgart) eine größere Auswahl von Kinderliedern, Volkstänzen und Etüden bereitstellt, um auf diesem „kurzweiligen" Wege bis zur dritten Lage und zur Veranschaulichung der dreiteiligen Form fortzuschreiten.

Vielseitig ist auch das Material, das der Leiter der Abteilung Schulmusik an der Staatlichen Akademie der Tonkunst München, Prof. Anton Walter, unter dem Titel „Spielmusik für den Violin-Gruppenunterricht" herausgibt. (Hieber, München.) Hier beteiligen sich auch zeitgenössische Tonsetzer wie Walter Rein, Ernst-Lothar von Knorr und Hans Lang an der Schaffung geeigneter Literatur.

Ist nach den anfänglichen Studien die Stufe einer freier gehandhabten Technik erreicht, so kann die reichhaltige, von Gustav Lenzewski in zwei Bänden herausgegebene Sammlung „Sonatinen und Stücke für Violine und Klavier" (Schott) für die weitere Schulung treffliche Dienste leisten. Vorklassische, klassische und Werke der neueren Zeit sind so zusammengestellt, daß sich eine nach der Schwierigkeit fortschreitende Folge ergibt. Zu einfachen, homophonen Stücken treten solche, in denen u. a. durch Nachahmungen, Pausen und Synkopenbildungen das rhythmische und thematische Gefüge aufgelockert ist. Auf Erfassung der charakteristischen Spielarten für die Violine und das Klavier ist sorgfältig Bedacht genommen.

Leichte Spielmusik für Violine und Klavier liegt auch in einigen kleineren Eigenschöpfungen vor. Ilse Friedrich gestaltet einen „Deutschen Tanz" (Litolff) in Art eines gefälligen, beschwingten Ländlers, an klassischen Vorbildern orientiert, ohne richtungweisenden Einschlag. Ungleich selbständigere und gegenwartsnahere Gestaltung zeigt die Sonate in C für Violine und Klavier von Bruno Stürmer. (Schott.) Die Sätze, die durch eine vorwiegend dreistimmige Linearität gekennzeichnet sind, verlieren sich zwar stellenweise in abstraktes Bewegungsspiel, gewinnen aber durch ihre formale Gedrungenheit und rhythmische Beweglichkeit eine angemessene Beschwingtheit. In natürlicher Gelöstheit fließen die fünf Variationen des schlicht melodiösen Andantino dahin, während

im letzten Satz mehrfach altbarocke Kadenzierungen aufklingen.

Die Sammlung „Hausmusik der Zeit" (Litolff), herausgegeben von Alfred Heuß und Franz Rühlmann, bringt ein Heft „Melodische Stücke" für Violine und Klavier von Hans Weiß. Ob diese Kompositionen den Wünschen der Hausmusikfreunde und Laienspieler entgegenkommen, bleibt zweifelhaft. Sie sind technisch nicht leicht zu bewältigen und geben sich auch in Form und Ausdrucksgestaltung recht anspruchsvoll. Da sie in vielem an den Stil Regers anknüpfen, werden sie nur entsprechend geschulten Spielern zusagen.

Größere Ansprüche stellt auch die „Sonate für Violine und Piano", op. 45, von Willy Burkhard. (Schott.) Sie enthält in der mit polytonalen Wendungen und chromatischen Reibungen durchsetzten Linearität manche Eigenwilligkeiten. Doch wird in den streng und knapp gefaßten Sätzen immer wieder ein starkes künstlerisches Wollen spürbar.

Vielversprechend, in eindrucksstarker, fesselnder Eigenart setzt eine „Rhapsodie für Violine und Klavier" op. 51 (Schott), von Hermann Reutter ein. Bilder, in nordisch-herbe Klanglichkeit und Farbigkeit getaucht, ziehen vorüber, Volkstümliches und Inniges verstärken das Spannende der musikalischen Szenen. Unerwartet aber gleitet die Gestaltung ins Spielerische ab. Die Violine intoniert plötzlich Franz Schuberts „Wohin?" Eine Reihe von Variationen über diese Weise schließt sich an, und auch „Das Wandern ist des Müllers Lust" tritt hinzu. Enttäuschend wirkt auch die Koda, die in beziehungsloser, wenig entwickelter Dynamik das eigenartig geformte Werk beschließt.

Für nur eine Violine allein bietet Armin Knab ein dankbares Vortragswerk in seinen 24 Variationen über das Volkslied „Es war ein Markgraf überm Rhein". (Schott.) Der schlichten Weise werden die mannigfaltigsten Schattierungen abgewonnen, wobei vor allem die kundige Auswertung der technischen Möglichkeiten im mehrgriffigen, akkord- und stimmenhaften Spiel vorteilhaft hervortritt.

„Zwei leichte Duette" für zwei Violinen legt Ferdinand Saffe vor. (Litolff.) Sie sind durchweg homophon empfunden, wenn sie auch in Beweglichkeit und melodischer Führung der beiden Stimmen nichts vermissen lassen.

Demgegenüber weisen die „Fünf kleinen Stücke" für zwei Violinen von Kaspar Roeseling (Schott) eine vorzugsweise polyphone Haltung auf. In ihrer strengen Diatonik wirken sie trotzdem schlicht und schmucklos. Nur der letzte Satz steigert sich in der passacagliamäßigen Verarbeitung des „Liedes der Glocken zur Kirmes in Köln" zu überraschendem, lebhaftem Schwung.

Einen besonderen Zweck verfolgte Markus Koch mit der Schaffung von „35 kleinen Übungsstücken für Schülerorchester". (Litolff.) Der Herausgeber betont mit Recht, daß die bisher geübte Methode der Einschulung von Schülerorchestern an leichten Stücken der Vorklassiker und Klassiker zu groben Mißständen führt. Einmal läßt sich das vorhandene Material nicht so stufenmäßig gruppieren, wie es für die oft schwächeren zweiten Geiger und die tieferen Saiteninstrumente notwendig wäre, zum andern ist es vom musikalisch-künstlerischen Standpunkt aus von großem Nachteil, wenn die Werke der Meister als Übungsmaterial dienen müssen und durch intonatorische, rhythmische und dynamische Zerrungen entstellt werden. Die Stücke von Markus Koch sind in vorzüglichem Maße geeignet, dem Übelstand abzuhelfen. Die knappen, durch gediegene Satzkunst ausgezeichneten Übungen vermitteln den Schülerorchestern eine feste technische Grundlage, die dann ein müheloses Erarbeiten des klassischen Musikgutes gewährleistet. Erich Schütze.

E. N. v. Reznicek: Donna Diana, Ouvertüre. Philharmonia-Partitur. Wiener Philharmonischer Verlag, 1940. 50 Seiten.

Das volkstümlichste Orchesterwerk des 80jährigen Reznicek wird in mustergültigem Druck als Taschenpartitur vorgelegt. Ein neues Photo ist dem Bändchen beigegeben. Gerigk.

Mozart: Requiem. Klavierauszug mit Text, revidiert von Franz Rühlmann. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Nach den besten Quellen hat Rühlmann den Klavierauszug durchgesehen und verbessert. Die Taktnumerierung innerhalb der Nummern, Angaben über die Besetzung und manche anderen Zusätze erhöhen den Gebrauchswert. Um so mehr bedauert man, daß der Verlag das kleine, schwer lesbare, veraltete Notenbild nicht ebenfalls zugunsten einer wirklich übersichtlichen Neugestaltung ausgemerzt hat. Dann wäre die sonst so zuverlässige Collection Litolff erst wieder voll wettbewerbsfähig mit anderen, ebenfalls eingebürgerten Ausgaben. Rühlmann hat eine längere Einführung beigesteuert. Der Abschnitt über Form und Text der Totenmesse wird von Sängern und Spielern sicher dankbar zur Kenntnis genommen, weil der deutsche Mensch von heute keine Beziehung mehr zu diesen sichtbaren Resten des Mittelalters besitzt. Aus diesem Grunde wäre es auch gar nicht so abwegig (entgegen der von Rühlmann in der Einführung geäußerten Auffassung), bei Mozart wie bei anderen Meistern wiederum eine früher bereits mit unzulänglichen Mitteln angestrebte Verdeutschung zu versuchen. Den Widerhall der Musik im deutschen Volk könnte ein solcher Versuch zweifel-

los gewaltig steigern. Das Werk gehört ja doch längst fast ausschließlich dem Konzertsaal, so daß seine ursprüngliche liturgische Rolle nur noch historische Bedeutung hat.

Herbert Gerigk.

Hans Pfitzner: Kleine Sinfonie, op. 44. Klavierauszug zu vier Händen von Otto Wittenbecher. Max Brockhaus, Leipzig.
Die vierhändigen Klavierauszüge sind fast aus der Mode gekommen. Im häuslichen Kreise pflegt es schon ein Glücksfall zu sein, wenn ein Familienmitglied das Klavier beherrscht. Und doch kann gerade bei der Übertragung sinfonischer Werke die vierhändige Einrichtung sehr vieles und wesentliches mehr bieten als die zweihändige. Es verdient jedenfalls Aufmerksamkeit, daß Pfitzner sogar seine „Kleine Sinfonie" für Kammerorchester in einem Auszug für vier Hände erscheinen läßt.

Fröhlicher Beethoven. 15 kleine Tänze nach den Originalen für Orchester für Klavier zu vier Händen von Leopold Josef Beer. Universal-Edition, Wien.
Das häusliche Musizieren zu vier Händen ist mit diesen „Sechs deutschen Tänzen, Drei Contretänzen und Sechs Menuetten" bereichert worden, denn diese „von der Meisterhand des Herrn Beethoven aus Liebe zur Kunstverwandtschaft" verfertigten Tänze gehören in ihrer ganzen Gestaltung in die Hand der Musikliebhaber. Fern von allen Problemen sind sie erfüllt von beglückender Heiterkeit. Die Ausgabe ist geschmackvoll ausgestattet.

Hermann Grabner: Triosonate für 2 Violinen und Klavier, op. 47 Nr. 3. Kistner & Siegel, Leipzig.
In leichtem Schwierigkeitsgrad hat Grabner eine flüssige, von Melodie getragene Musik in drei Sätzen geschrieben, die eine Lücke ausfüllt. Zwei Geiger und ein Pianist finden sich leicht, aber es fehlt dann bald an ausreichender Literatur. Schon aus diesem Grunde ist die Veröffentlichung begrüßenswert. Die unkomplizierte Haltung der Musik entspricht durchaus dem beabsichtigten Verwendungszweck als Hausmusik.

Herbert Gerigk.

Telemann: Sechs kanonische Sonaten für zwei Violinen. Herausgegeben von Carl Herrmann. C. F. Peters, Leipzig.
Diese sechs Sonaten sind in ihrer Art denkbar originell. Sie stellen keine besonderen technischen Anforderungen an die Spieler, aber sie schulen das Ohr ungemein. Jeder Satz bildet einen zweistimmigen Kanon im Einklang. Als Unterrichtsmaterial kommen die Sonaten ebenso in Frage wie als Musiziergut der Hausmusik, zumal Telemann trotz der strengen formalen Bindung immer neue Überraschungen bietet. Das klare Notenbild verdient Erwähnung.

Fidelio F. Finke: Egerländer Sträußlein. Eine Reihe kleiner Stücke für Klavier zu zwei Händen nach Egerländer Volksliedern. Universal-Edition, Wien.
Die Volksweisen sind durchweg Zeugnisse eines ursprünglichen bodenständigen Musikantentums. Die Bearbeitungen Finkes befriedigen nur zum Teil. Bei dem „Karlsbader Türmer" sind völlig harmoniefremde Töne unorganisch in der Bearbeitung enthalten. Manches an Finkes Einrichtung wirkt recht erkünstelt.

Herbert Gerigk.

Not und Sieg. Kampf- und Bekenntnislieder der Sudetendeutschen. Herausgegeben von Hugo Kinzel. Edmund Ullmann-Verlag, Reichenberg, 1939. 72 Seiten.
Fast 100 Lieder werden hier mit Text und einstimmiger Weise vorgelegt, die in dem zwanzig Jahre dauernden Kampf der Sudetendeutschen gegen die Unterdrückung ihres angestammten Volkstums Bedeutung erlangten. Das Lied war eine Waffe in diesem Kampf. So besitzt dieses Liederbuch in gewissem Sinne dokumentarischen Wert. Darüber hinaus gibt es Kunde von der Sangesfreudigkeit und dem schöpferischen Vermögen dieses deutschen Stammes. Einige Komponistennamen: Werner Gneist, Karl Michael Komma, Ernst Braber, Leonhard Meßner, Erich Sedlatschek und nicht zuletzt der Herausgeber Hugo Kinzel.

Herbert Gerigk.

Georg Friedrich Händel: Zweistimmige Fuge f-moll (Schicksalsfuge). Erstdruck im Auftrage der Händel-Stadt Halle herausgegeben und erläutert von Karl Anton. Im Selbstverlag des Händel-Hauses Halle, 1940.
Eine Fuge Händels von 25 Takten Ausdehnung wird hier erstmalig veröffentlicht — nicht als „sensationeller Händel-Fund", wie der Herausgeber betont, sondern „als letzter Rest eines kostbaren Schatzes von 30 Händel-Autographen". Das Original befand sich im Besitz Karl Loewes, dessen Tochter eine Abschrift dem Herausgeber überließ. Die Urschrift ging um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf tragische Weise verloren. Die Ausgabe ist ein bibliophiler Druck in einem Notenbild, das demjenigen der damaligen Zeit angeglichen werden soll — ein interessanter Versuch.

Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Ungestörtes Musikleben im Kriege

Nationale Musikpreise verliehen

Frankreich ist besiegt. Der größte Teil des Landes wurde von uns besetzt. Frankreich kämpft gegen England, das den Verbündeten von gestern verbrecherisch überfällt. In England kann von einer inneren Ordnung keine Rede mehr sein.
In den westlichen Ländern war das kulturelle Leben bereits seit den Tagen der Kriegserklärung gestört. Im Großdeutschen Reich ist alles seinen geordneten Gang weitergegangen, und wir haben sogar für Truppenbetreuung und für den Einsatz in den besetzten Gebieten zusätzliche neue Aufgaben gestellt bekommen. Auch sie wurden reibungslos bewältigt.
Die Bühnen haben einen Spielwinter beendet, der weder im Spielplan noch bezüglich der Besucherzahlen etwas vom Kriege ahnen läßt. Die Konzertsäle wiesen ebenfalls günstigste Besuchsziffern auf. Dabei haben die Vortragsfolgen allenfalls noch eine Vertiefung nach der ernsten Seite erfahren. In Berlin konnte Furtwängler mit seinen Philharmonikern dasselbe Konzert bis zu viermal in dem ausverkauften großen Saal der Philharmonie geben.
Auch im Kriege werden die Bayreuther Festspiele durchgeführt. Allerdings für Verwundete und für die im Kriegsdienst am meisten bean-

sprochten deutschen Arbeiter, für die auch die Berliner Staatsoper und das Deutsche Opernhaus Zyklen von Sonderaufführungen in der sonst traditionellen Ferienzeit geben. Das Musikleben der deutschen Städte blüht. Preise werden verliehen, die den so ausgezeichneten moralisch und wirtschaftlich neuen Auftrieb bringen.

Auch der Nationale Musikpreis des Reichspropagandaministeriums wurde jetzt vergeben. Es ist die sichtbarste Ehrung für Musiker, die den Preisträgern je 10 000 RM. einträgt. Bei den Komponisten sind es drei Preise (10 000 und zweimal 5000 RM.). Als Geiger wurde Helmut Zernick ausgewählt, einer der Konzertmeister der Berliner Staatsoper. Ursprünglich wirkte er als Konzertmeister des Städtischen Orchesters, und er trat seit Jahren erfolgreich als Solist und als Primarius eines Streichquartetts hervor. Dieser Kammermusikvereinigung wurde bereits der Musikpreis der Reichshauptstadt verliehen.

Bei den Pianisten fiel die Wahl auf Erik Then-Bergh, einen Hannoveraner, der zwar erst Anfang Zwanzig ist, der aber in kürzester Zeit den überzeugenden Nachweis seiner ungewöhnlichen Klavierbegabung erbringen konnte. Er steht am Beginn einer Laufbahn, die zu den höchsten Höhen führen kann, wenn der Künstler die Auszeichnung zum Anlaß für eine besonders konzentrierte Weiterarbeit nimmt.

Max Trapp, der 1887 in Berlin geborene Tonsetzer, erhielt den Kompositionspreis über 10 000 Reichsmark. Sein Schaffen hat ihn besonders schon in der Verfallszeit als einen ruhenden Pol ausgewiesen, der sich in seinem Kunstideal durch verhängnisvolle Tagesforderungen nicht beirren ließ. Mit großer formbildender Kraft knüpft er an das Erbe der Klassik an, das er im Sinne der Forderungen unseres Jahrhunderts schöpferisch erneuert. Seine Musik spricht die Sprache unserer Zeit. Seine

Sinfonien sind zu Unrecht in den letzten Jahren in den Hintergrund gedrängt worden. Seine Solokonzerte, die Kammermusik und zuletzt die beiden Orchesterkonzerte haben ihm eine feste Stellung innerhalb der zeitgenössischen Tonsetzer eingetragen. Eine eingehende Würdigung werden wir demnächst veröffentlichen.

Karl Höller ist der Vertreter einer anderen Generation. 1907 in Bamberg geboren, durch die Schule von Joseph Haas gegangen, schreibt er einen überwiegend polyphonen Stil, der ihn (der aus einem Organistengeschlecht kommt) als Nachfahren der Reger-Schule einordnen läßt. Im Augustheft 1939 unserer Zeitschrift (S. 717 ff.) hat Gottfried Schweizer einen Abriß seines Schaffens vermittelt. Der junge Komponist hat bereits eine Stufe der Meisterschaft erreicht, die zu den höchsten Erwartungen für die weitere Zukunft berechtigt.

Kurt Hessenberg ist der jüngste der drei preisgekrönten Tonsetzer. Er ist 31 Jahre alt. Er hat die ursprünglich wild-atonale Haltung in den letzten Jahren überwunden. Klanglich ist er der fortschrittlichste unter den drei Preisträgern, aber selbst Furtwängler hat seine „Musik für Orchester" in Berlin herausgebracht. Über alle Kühnheiten und Eigenwilligkeiten hinaus stellt man bei Hessenberg ein überzeugendes, ursprüngliches Musikantentum fest.

Die Preisträger wurden in Berlin von Reichsminister Dr. Goebbels empfangen.

Herbert Gerigk.

Japanischer Kompositionsauftrag für Richard Strauß

Um der engen Verbundenheit Japans mit dem Deutschen Reich auch auf kulturellem Gebiet einen weithin sichtbaren Ausdruck zu geben, hat die Kaiserlich Japanische Regierung dem deutschen Komponisten Dr. Richard Strauß den ehrenvollen Auftrag erteilt, zur Feier des 2600jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan eine Festmusik zu schreiben, die im Verlauf der offiziellen Jubiläumsfeierlichkeiten aufgeführt werden soll. Der Kaiser von Japan hat der Bitte des Komponisten, die Widmung des Werkes anzunehmen, entsprochen.

Am 11. Juni übergab Richard Strauß in der Japanischen Botschaft die Partitur an den Kaiserlich Japanischen Botschafter in Berlin, Exzellenz Oshima Kurusu, in dessen Begleitung u. a. der bekannte japanische Dirigent Graf Konoye erschienen war. Von offizieller deutscher Seite wohnten der feierlichen Übergabe Vertreter des Reichspropagandaministeriums und des Auswärtigen Amtes bei.

Dr. Richard Strauß überreichte das für den Kaiser bestimmte Widmungsexemplar in einem kostbaren Pergamentband mit einer Ansprache, in der er seinen Dank dafür übermittelte, daß der Kaiser die Widmung des Werkes angenommen habe. Der Komponist sprach weiterhin die Hoffnung aus, daß die Arbeit dazu beitragen möge, die Freundschaft der beiden Länder zu vertiefen. Exzellenz Kurusu brachte seinerseits die Freude des japanischen Volkes darüber zum Ausdruck, daß der größte Komponist der Gegenwart es übernommen habe, die Festmusik für diese Feier zu schreiben. Der japanische Botschafter betonte ferner, daß der Entschluß seines Kaisers, die Widmung

einer Komposition anzunehmen, bis jetzt ohne Beispiel dastehe. Durch diese Komposition werde der gefeierte Name des deutschen Meisters für immer in die Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Japan eingegraben sein.

★

Das Werk selbst ist als Gegenstück zu dem „Festlichen Präludium" von Richard Strauß anzusehen, kommt aber in seiner musikalischen Gestalt mehr der sinfonischen Dichtung nahe. Der Komponist gibt hier aus einer umfassenden Kenntnis der altjapanischen Kunst heraus ein musikalisches Landschaftsbild, wobei er sich bewußt von Anklängen an japanische Musik fernhält. Nur durch die Einbeziehung von abgestimmten Gongs wird im Instrumentarium das lokale Kolorit angedeutet. Außer dem großen Apparat des modernen Orchesters werden Orgel und ein besonderer Bläserchor aufgeboten.

Schumann-Fest in Bad Neuenahr

Rob. Schumann aus Anlaß seines 130. Geburtstages zu ehren, wurde unmittelbar nach der erfolgreichen Aufführung der Haydnschen „Schöpfung" im Juni 1939 beschlossen und trotz der kriegsbedingten Schwierigkeiten durchgeführt. Bruno Kortemeier, der erst seit vier Jahren in der bekannten rheinischen Badestadt wirkt, hatte 1937/38 mit den „Jahreszeiten" das Musikleben hier zu weiterer Entfaltung geführt, nachdem seit 1929 begabte Dirigenten (Peter Schmitz, H. Müller-Kray, Münster, u. a.) schon durch ihre Orchesterkonzerte an die beachtliche Leistungshöhe der Jahre 1914/18 anknüpften und der mehr als 75 Jahre wirkende Männerchor seit 1925 durch Heinz Königshausen, Köln, zu überdurchschnittlicher Leistungsfähigkeit geschult worden war. Kortemeier rief einen Städtischen Chor ins Leben und schuf so die Grundlage zur Aufführung von Oratorien und verwandten Formen.

Der erste Abend des dreitägigen Schumann-Festes unter Königshausens Leitung brachte Chöre von Schumann (z. B. „Zigeunerleben") und Schubert (z. B. „Nachtgesang im Wald", mit dem Hornquartett der nahen Beethoven-Stadt Bonn). Im Rückert-Schumannschen Ritornell „Die Rose stand im Tau" trat der Bassist Theo Hannappel, Wiesbaden, hervor, der auch Schumann-Lieder mit reifer Vortragskunst beisteuerte. Otto Kirchenmaier, Bonn, spielte Brahms' A-dur-Sonate op. 100, gewissermaßen als Freundesdank ihres Schöpfers an seinen großen Förderer, mit vieles vermögender Bogenführung und reiner Hingabe an das Wesen des Werkes, so wie er auch Schumanns Märchenbilder op. 113 aus der abgründigen Tiefe der Romantik beschwor. — Am zweiten Abend offenbarte Gust. Classens, Bonns städtischer Musikdirektor, mit den Musikern derselben Stadt durch eine grandiose Wiedergabe der selten gehörten Genoveva-Ouvertüre und die „Frühlingssinfonie" (B-dur) letzte Tiefen der Schumannschen Muse. Prof. K. H. Pillney, Köln, spielte das Klavierkonzert als berufener Beherrscher seines Instruments. — Kortemeier führte abschließend das Chorwerk „Das Paradies und die Peri" zu einem bedeutenden Erfolg. Gewissenhaftigkeit und plastische Textformung kennzeichneten den Chor im allgemeinen, während u. a. die schöne Ausgeglichenheit zwischen Chorbaß und Peri („Schlaf nun und ruh in Träumen voll Duft") besonders zu erwähnen ist. Susanne Horn-Stoll, Darmstadt, sang die Peri mit edler Stimme. Die junge Gusta Kempken, Köln, erfüllte die Altpartie des Werkes tonschön mit starkem Gestaltungswillen. F. A. Buschmann, Köln, zeigte sich als begabter Tenor. Theo Hannappel bewährte sich auch hier in hohem Maße. — Der stürmische Dank der zahlreichen Hörer, darunter viele Feldgraue als Ehrengäste der NSG. Kraft durch Freude, war angesichts der Leistungen selbstverständlich.
Ernst Karl Plachner.

Oper

Berlin: Als letzte Gabe der Spielzeit bescherte das Deutsche Opernhaus seinen Freunden eine kontrastreich aufgelockerte Aufführung von Lortzings lyrisch-romantischer Zauberoper „Undine". Jede Aufführung dieses Werkes, das die zeitgenössischen Beckmesser dem Meister als einen ihm nicht zukommenden Höhenflug ins romantische Land ankreideten, beweist aufs neue, wie Lortzing doch in seiner Musik mit tausend Fäden in der Romantik verhaftet ist, mag auch die unbekümmerte Frische und Erdnähe der komischen Episoden am unmittelbarsten zünden.
Vom Musikalischen her, das Arthur Grüber mit feinem Sinn auch für die orchestralen Wirkungen dieser sorgfältig gearbeiteten und erinnerungsmotivisch durchflochtenen Partitur betreute, erhielt sie von Alexander d'Arnals als Spielleiter schwungvoll inszenierte Aufführung ihren Hauptantrieb. In den farbig wirksamen Bildern Heinz Daniels bewegten sich als Darsteller Konstanze Nettesheim, eine Undine mit beseeltem Sopran, Margarete Slezak, eine dramatisch explosive Bertalda, Günther Treptow, der den Hugo mit tenoralem Glanz ausstattete, Karl Schmitt-Walter, ein dämonisch eindrucksvoller Kühleborn, und das komische Duo Eduard Kandl und Reinhard Dörr als Kellermeister und Knappe Veit. Ein besonderes Lob verdient auch der ausgezeichnete Chor, den Hermann Lüddecke wieder mit aller Sorgfalt leitete.
Hermann Killer.

Altenburg: Der Intendant und musikalische Leiter Eugen Bodart, der sich in allen von ihm dirigierten Werken (Boheme, Butterfly, Rigoletto, Tannhäuser, Parsifal) als ein einfühlungsstarker, immer stilbewußter, gesund improvisierender und suggestiv wirkender Dirigent erkennbar machte, bestätigte erneut das bejahende Urteil, das an dieser Stelle bereits gelegentlich der Erstaufführung seiner heiteren Oper „Spanische Nacht" und des ersten Sinfoniekonzertes mit Werken feldgrauer Komponisten in einer Sonderbesprechung Ausdruck fand. Wenngleich es auch für eine Bühne, die ihren Solisten keine Ganzjahresverträge bieten kann, nicht leicht ist, bestes Stimmaterial zu verpflichten, so war es dennoch gelungen, eine Reihe scheidender Stimmen durch bessere zu ersetzen. Zu diesen gehört die lyrische Sängerin M. Weiland, die schon in ihrer ersten Rolle (Mimi) eine sehr schöne Stimme in Verbindung mit einem ansprechenden Spieltalent einzusetzen wußte. Die neue 1. Altistin H. Oertel übertragt stimmlich ihre Vorgängerinnen bei weitem und begeisterte vor allem als Azucena und als nahezu festspielhafte Fricka durch die Schlagkraft ihres bezwingend expressiven Darstellungsstils. Anerkennung fand durchgehend auch W. Küppers, der vor allem in Werken romanischen Geistes durch restlose Entfaltung seiner typisch lyrischen Tenorstimme gefallen konnte. Eine besondere Überraschung bescherte auch W. Fröhlich, der in Teilen der lyrischen Partie des Konrad (Hans Heiling) wohl die eindrucksvollste tenorale Gesangsleistung zeigte. Als regiemäßige Spitzenleistung einer starken bühnenvisionären Geistigkeit sei gern noch die Erstaufführung von Verdis „Simone Boccanegra" (Dirigent: Bodart) unter der einfallsprühenden und ausdrucksgestrafften Spielführung ihres Übersetzers G. Stueber, des Intendanten vom Reichssender Leipzig, her-

vorgehoben. In weiteren Werken des Spielplans (Walküre, Heirat wider Willen, Troubadour, Zar und Zimmermann) fanden auch die Kapellmeister W. Borrmann, G. Pflüger und G. Schwiers Gelegenheit zu fruchtbarer Mitarbeit, wobei sich besonders die Verpflichtung des Letztgenannten angesichts der letzten Darbietung der abgeschlossenen Spielzeit („Das Narrengericht" von P. Graener) als ein glücklicher Griff erwies. Rudolf Hartmann.

Innsbruck: Eine Uraufführung beschloß die Spielzeit des Tiroler Landestheaters. Wer hinter dem vielversprechenden Titel „Zwei glückliche Menschen" eine kleine Herzensgeschichte aus dem Leben unserer Tage erwartete, wurde enttäuscht. Jeder sogenannte Schlager dieser Operette von Johannes Müller ist eine Frage, deren gewichtigste lautet: „Ist es nicht wie ein Roman?", worauf wir leider nur mit einem „Leider!" antworten können. Nachdem die Prinzen und Prinzgemahle der europäischen Duodezdynastien bis zum Überdruß in allen gangbaren Taktarten über die Bühne getanzt haben, bemüht der Textverfasser A. L. Schmolz jetzt einen selbstverständlich inkognito reisenden orientalischen Kronprinzen, der sich auf einem Ozeandampfer in eine Sängerin verliebt. Da der Kodex der Operette verlangt, daß sich „Zwei glückliche Menschen" oder auch Paare erst am Schluß endgültig finden dürfen, muß die Sängerin zunächst noch eine Vernunftehe mit einem Diplomaten schließen. Dieser wird selbstverständlich als Botschafter an den Hof des inzwischen zum König ausgerufenen Konstantin entsandt, wo sich der Roman dann dem längst fälligen Abschluß nähert. Die Ehe der Sängerin Juliane wird ungültig erklärt, und damit steht ihrer Verbindung nichts mehr im Wege, nachdem sich auch die würdige und weise Königinmutter den Forderungen der neuen Zeit gebeugt hat. Die Ausbreitung des Sentimentalen und das Umbiegen ins Opernhafte ist Johann Müller ebenso gelungen wie der einschmeichelnde Reiz von dankbaren Tango- und Walzerweisen. Die Aufführung wurde getragen von der außergewöhnlich schön singenden Margot Koechlin und dem Tenor Alfred Baselli. Hinrich Schlüter.

Köln: Nachdem Köln den musikalischen Oberleiter des Opernhauses, GMD. Fritz Zaun, dessen Tätigkeit mit besonderer innerer Zuneigung der musikalischen Neueinstudierung des Wagnerschen Gesamtwerkes, den Opern Mozarts, Beethovens Fidelio sowie dem Einsatz für die Bühnenwerke Hans Pfitzners galt, an Berlin verloren hatte und gleichzeitig der Weggang von zwei weiteren Dirigenten, Eugen Bodart (erster Kapellmeister) und Walter Hindelang, erfolgt war, begann die neue Spielzeit mit der Wirksamkeit von drei neuen Orchesterleitern: GMD. Carl Dammer als Nachfolger von Zaun, Alfred Eichmann und Günther Wand. Sie schuf in den gewichtigen Standardwerken Gelegenheit, persönlichkeitsbedingte Züge und Auffassungen der Dirigenten — die ruhige und bestimmte, auf klangliche Differenziertheit abzielende Art von Carl Dammer, die musikantisch-frische von Eichmann und Wand — erkennen zu lassen; in beliebten Repertoireopern wurde damit vielfach ein Überholen des gesamten Aufführungsapparates verbunden.
Zu Beginn der eigentlichen Neueinstudierungen stand als Eröffnungsvorstellung der Spielzeit eine — seit mehreren Jahren schon vorgesehene — würdige Aufführung einer Gluckschen Oper (Iphigenie auf Tauris). Noch zweimal wurden Bühnenwerke, deren textlicher Vorwurf auf die Welt der Antike zurückgreift, ausgewählt: zunächst „Die Lieder des Euripides" von Botho Sigwart, dem im Weltkrieg gefallenen hochbegabten Komponisten. Schon 1933 war dieses Werk, in dem die Dichtung Ernst von Wildenbruchs einer hohen Tendenz huldigt und die Musik Sigwarts eine kongeniale Erfüllung dazu darstellt, als besondere Ehrung des Gefallenen am Kölner Opernhaus aufgeführt worden, und man empfand es nun zu Recht als Ehrenpflicht, des 25. Todesjahres des Komponisten durch eine erneute Wiederaufnahme der Oper — der man im übrigen eine weitere Verbreitung wünschen möchte — zu gedenken. Am Todestag

selbst (2. Juni) veranstaltete man außerdem ein Orchesterkonzert als Morgenfeier, in dem Sätze aus der von H. Trantow instrumentierten Kriegssonate für Klavier, eine Anzahl Lieder und das Melodram „Hektors Bestattung" die starke schöpferische Begabung Sigwarts in neuem Licht aufzeigten. Über die als Uraufführung herausgebrachte zeitgenössische Oper „Alexander in Olympia" des Stuttgarter Marc-André Souchay berichteten wir im Juniheft gesondert. — Neben einer Neuinszenierung von d'Alberts Tiefland erschien Kreutzers romantische Oper „Das Nachtlager in Granada" auf dem Spielplan, die man als Erinnerung daran hinnehmen mochte, daß Kreutzer vor genau 100 Jahren eine Kapellmeisterstelle in Köln angetreten hatte. — Den Kern des Spielplans beherrschen, begünstigt durch die enge Verbundenheit, die Generalintendant Alexander Spring zu Wagners Schaffen und dem Bayreuther Kreis empfindet, nach wie vor die Aufführungen der gesamten Bühnenwerke des Meisters, und es erschien traditonsgemäß für mehrere Abende um die Osterzeit auch der Parsifal. — Die wie in den vergangenen Jahren auch diesmal durchgeführten Bühnenfestwochen hielten sich mit ihrem Programm durchaus nur im Rahmen der sonstigen Spielplangestaltung; es waren für den repräsentativ gedachten Zyklus lediglich einige Gäste verpflichtet, für den „Ring" solche, die Bayreuther Ruf haben, und für zwei Aufführungen des „Falstaff" der italienische Meisterdirigent Armando La Rosa Parodi, der Verdis Spätstil mit ebenso starker südländischer Lebendigkeit wie einer auf Klangschönheit bedachten Liniengebung zu äußerst wirkungsvoller Auslegung führte. — Gastdirigent für mehrere Opernabende und ein Konzert mit Werken flämischer Komponisten war Hendrik Diels, der schon zu wiederholten Malen Gast des Opernhauses und des Reichssenders Köln war.
Die heitere Note im Ablauf des Bühnenjahrprogramms vertraten die für Köln lang erwartete Erstaufführung von Mark Lothars rheinischer Volksoper „Schneider Wibbel", die mit herzlichem Beifall aufgenommen wurde, die Neueinstudierung von Heubergers „Opernball" und die Aufführung einer recht zügigen neuen (wenn auch nicht neuartigen) Operette „Saison in Salzburg" — Text: M. Wallner, K. Feltz, Musik: Fr. Raymond — in Verbindung mit dem Ensemble des Apollo-Theaters, des nach einem Jahr selbständigen Wirkens nunmehr wieder aufgelösten Operettentheaters.
Die Spielplanvorschau kündigt vor Schluß der Saison noch einige Neueinstudierungen an, über die wir gegebenenfalls nachträglich kurz berichten werden.
Leonie Hähner.

München: Die konstante, planmäßige Entwicklung des Spielplans der Bayerischen Staatsoper unter der Oberleitung von Intendant Prof. Clemens Krauß konnte auch nach Ausbruch des Krieges nicht aufgehalten werden. Der Verzicht auf die dekorativ und kostümlich anspruchsvolle Inszenierung von Verdis „Simone Boccanegra" und andere Einschränkungen fielen nicht weiter ins Gewicht. War doch in wenigen Jahren so viel angesammelt worden, daß noch lange davon gezehrt werden kann. Hauptsache blieb die Einhaltung der künstlerischen Linien und der Gruppierungen. Und diese waren, kurz skizziert, die pflegsame Herausstellung zahlreicher Meisterwerke Wagners und Mozarts, Verdis und Puccinis, Richard Strauß', aber auch eine ebenso auffallende wie begrüßenswerte Bevorzugung der komischen Oper und des Balletts.
„Das Rheingold" und „Die Walküre" leiteten eine Gesamtneuinszenierung des „Rings" ein, die in der kommenden Spielzeit ihre Vollendung erfahren wird. Unter Mitwirkung erster Kräfte wurden Aufführungen gestaltet,

die sich eindrucksvoll früheren Erfolgen wie „Fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" anreihten. Die Verdienste verteilen sich auf den Dirigenten Clemens Krauß, den Inszenator Rudolf Hartmann und den Bühnenbildner Ludwig Sievert. Szenen von wahrhaft großartiger Monumentalität wurden geschaffen, was besonders für die „Walküre" gelten mag, und dabei mit einer aus dem musikalischen Gedankenreichtum erwachsenen höchst sensiblen und natürlichen Führung.
Mozart feierte „Jubiläen", zunächst mit der 300. Münchener Vorstellung der „Entführung aus dem Serail", die Bertil Wetzelsberger stilvoll leitete, und dann mit der 500. von „Figaros Hochzeit". Bei diesem Anlaß erschien die Oper neu inszeniert. Für diesen „tollen Tag" war auch mit Pracht und Aufwand nicht gespart worden, und was vielleicht stellenweise an Intimität verlorenging, wurde durch großzügige Bewegungsmotive und architektonische Überraschungen (L. Sievert) ersetzt. Wir möchten den schönen, stilvollen Entwürfen der beiden ersten Akte den Vorzug geben.
Neben dem unverwüstlichen „Barbier von Sevilla" und Wolf-Ferraris zugkräftig bleibenden „Vier Grobianen" erschien als ebenso erheiternde Gabe, und zwar zu Silvester, Donizettis „Don Pasquale" in neuer Inszenierung, die als Gast Hans Strohbach, zugleich auch Bühnenbildner, Spielleiter und Kostümentwerfer, übernommen hatte und zu durchaus stilgemäßer, ergötzlicher Wirkung brachte. Meinhard von Zallinger dirigierte mit geistvoller Elastizität.
Einige Tage nach dem 76. Geburtstag Richard Strauß' wurde seine „Ägyptische Helena" in neuem Gewande und, was noch wichtiger sein mag, in dramaturgischer Neufassung vorgestellt. Mit voller Zustimmung des Meisters haben Clemens Krauß und sein Mitarbeiter Rudolf Hartmann den ersten Akt in zwei getrennte Szenenbilder geteilt und dadurch ein Problem der Urfassung — die Ungetrenntheit von „Bericht" und tatsächlicher Aktion — zum Vorteil leichteren Verständnisses ausgezeichnet gelöst. Die verbindende Musik hat sich dabei in ihrem Charakter als gegebene „Verwandlungsmusik" offenbart. Für Glättungen, Kürzungen und jegliche Veränderungen im zweiten Aufzug kann man sich auf die erste Umarbeitung berufen, die ihre Feuerprobe bereits bei den Salzburger Festspielen 1933, gleichfalls unter der Ägide von Clemens Krauß bestanden hat. Trotzdem kann diese glanzvolle Aufführung wegen ihrer, wir möchten sagen ins Heroische vereinfachten Phantastik und unaufdringlich stilisierten Gesamthaltung, die auch in der Stimmungsmalerei von Sieverts Entwürfen zum Ausdruck kommen, als etwas aus der Musik, die Krauß mit eindringendem Verständnis interpretierte, neu Erlebtes und gänzlich neu Geformtes gelten.
Dem Ballett der Staatsoper wurden nach dem sehr lange sich behauptenden „Teufel im Dorf" weitere Erfolge errungen. Zwar schien uns die kammermusikalische Tanzdichtung „Der Bogen", verfaßt und getanzt von Pia und Pino Mlakar, mit interessant illustrierender Musik von Frau Chotka, eine Abkehr vom unbeschwerten Tanz in philosophierende Ausdrucksgrübelei, und das bäuerliche Tanzidyll aus der Hohen Tatra „Taler oder Geige" mit zusammengestellter Musik Anton Dvořáks trotz aller guten und gut ausgenützten Gelegenheiten in der Handlungsfabel etwas dürftig, dafür aber hat des alten Lindpaintner Ballett „Danina oder Joko, der brasilianische Affe" eine wunderbare Auferstehung gefeiert. So anspruchslos die Musik an sich ist, Choreographie und Inszenierung der Mlakars, aus mühevollen Studien und Nachforschungen mit reichen eigenen Einfällen geschaffen, erzeugten jenes unbändige naive Vergnügen, zu dem auch der Erwachsene fähig ist, wenn er an den „Urwald", das herrliche Getier und die exotischen Helden längst vergrabener Kinderbilderbücher zurückdenkt. Die Sensation aber (abgesehen von den hervorragenden Einzel- und Gruppentänzen, der tropischen Glut der Dekorationen Ludwig Sieverts, der schönen Vielfalt der Kostümentwürfe Irmingard Prestels und der liebevollen musikalischen Ausdeutung Bertil Wetzelsbergers) war der unglaublich naturgetreue Affe Pino Mlakars.
Zwei Abschiedsfeiern dürfen nicht unerwähnt bleiben: die eine für Fritz Krauß, der seine erfolggekrönte Laufbahn, nach zwei Jahrzehnten künstlerischer Tätigkeit allein an der Münchener Oper, als Turridu in der „Cavalleria" und als Canio im „Bajazzo" unter nicht endenwollenden Kundgebungen des Dankes beschloß, die andere für Staatskapellmeister Karl Tutein, der während acht Jahren eine Überfülle von musikalischen Genüssen reinster Art vermittelt hat. Die Opernfreunde — und übrigens auch die Konzert- und Oratorienfreunde — der Hauptstadt der Bewegung lassen diesen herzenswarmen, geschmackssicheren und dirigiertechnisch überlegenen Musiker ungern als Generalmusikdirektor nach Danzig ziehen, wo allerdings große und ehrende Aufgaben seiner harren. Heinrich Stahl.

Salzburg: Jean Paul hat einmal gesagt, daß in den alten Opern etwas vom Wesen des Märchens liegt. Friedrich Frischenschlagers Kinderoper „Die Prinzessin und der Zwerg" ist ein echtes Märchen, in dem mit Fug und Recht das Gute erlöst und das Böse vernichtet wird. Die von einem bösen Zwerg gefangengehaltene Prinzessin wird von dem Prinzen, der seinen Widersacher im Kampf besiegt, befreit. Schon die Form dieser nach einer Dichtung von Oskar Günther komponierten Oper ist das Beispiel einer Improvisation, die die Freude am Spiel erweckt. Kinder wollen Theater spielen. Ein Mädchen singt die Ballade von der Prinzessin und dem Zwerg, die ihnen so gut gefällt, daß sie sie „veropern" wollen. Rasch werden Kostüme herbeigezaubert und eine Bühne hergerichtet, und das Spiel, das von einem zweigeteilten Chor begleitet wird, kann beginnen. Das kindliche Gemüt begreift das Geschehene ohne Umwege, während der erwachsene Zuschauer wohl zwischen den Zeilen etwas von der Lebensweisheit des erfahrenen Alters findet. Die Musik Frischenschlagers, der ein Schüler Humperdincks war, untermalt den Kampf zwischen Licht und Schatten sehr dramatisch. Und da seine Themen volkstümlich greifbar und humorgesegnet sind, aber auch die innig ausströmende Kantilene des Herzens nicht fehlt, war der Erfolg der vom Reigenchor des Mozarteums unter Leitung des Komponisten in köstlicher Unbeschwertheit gesungenen und gespielten Aufführung außerordentlich.

Friedrich W. Herzog.

Konzert

Berliner Konzerte

Eine Veranstaltungsfolge „Musik um das Cembalo" führte Eta Harich-Schneider durch. Ein ganzes Konzert war darin der Musik in Spanien gewidmet, und zwar hörte man Solostücke des großen Antonio de Cabezon, die bei ihrem Alter von 400 Jahren auch heute noch starke Wirkung erzielen. Celestino Sarobe sang Liebesgesänge aus dem 16. Jahrhundert von Don Luis Milan. Eine Solokantate von Scarlatti „Onda della mia nera" führte in ein anderes Zeitalter und leitete zu Spaniern des 18. Jahrhunderts über (Soler und Mison). Eta Harich-Schneiders Einfühlung in die Klangwelt dieser alten Musik ist ebenso bewundernswert wie ihre technische Meisterschaft.

Das Leipziger Gewandhaus-Kammerorchester stellte sich den Berlinern unter Leitung seines Gründers GMD. Paul Schmitz vor. Ein Concerto grosso von Vivaldi ließ die hohe Leistungsfähigkeit des Orchesters erkennen. Schmitz erwies sich im Konzertsaal ebenso als ein scharf profilierter Dirigent wie am Opernpult. Die Sinfonia da camera von Giovanni Salviucci, dem jung verstorbenen Italiener, war eine bedeutende Aufgabe für Dirigent und Orchester. Günter Ramin spielte — vom Cembalo dirigierend — das 5. Brandenburgische Konzert.

Herbert Gerigk.

Berlin: An sommerlichen Musikveranstaltungen boten die Philharmoniker nebeneinander zum Schluß der Spielzeit ihren traditionellen Beethoven-Zyklus und die nicht minder zur musikalischen Überlieferung der letzten Jahre gehörenden Freiluftmusiken im Schlüterhof des Stadtschlosses. Der Beethoven-Zyklus gab diesmal einigen der namhaftesten jüngeren Dirigenten aus dem Reich Gelegenheit, sich auf dem berühmten Podium der Philharmonie den Berlinern vorzustellen. Dies geschah unter stärkster Anteilnahme von seiten der Hörer, die damit erneut die unverminderte Zugkraft des Namens Beethoven bestätigten. Nach Gotthold E. Lessing (Baden-Baden) und Heinz Dressel (Lübeck) erwiesen sich auch Albert Bittner (Essen) und Fritz Lehmann (Wuppertal) als ungemein klar geprägte Dirigentenpersönlichkeiten. Gemeinsam bleibt ihnen allen eine gewisse sachliche, ungefühlsmäßige Note, wobei sich jedoch genügend Spielraum für individuelle Eigenarten ergaben. Am stärksten fesselte in dieser Beziehung wohl Fritz Lehmann, der ein ungemein feinnerviger und klangerfüllter Musiker ist. Er bewies es auch in den von ihm geleiteten Schlüterhofkonzerten, an denen ein buntes Programm erlesener Musik von Händel bis Haydn geboten wurde. Als Solisten zeichneten sich Heinz Marten aus, dessen schlanker Tenor in einer barocken Allerweltskantate gut zur Geltung kam, Erich Röhn als stilsicherer Geiger und Martin Ziller in Mozarts Es-dur-Hornkonzert. Auch Arthur Rother, der Generalmusikdirektor des Deutschen Opernhauses, hatte sich für diese Schloßkonzerte zur Verfügung gestellt. Er dirigierte mit jener Genauigkeit und dem feinen Sinn für Gehalt und Stil der verschiedenen Werke, die wir an ihm schätzen. Linus Wilhelm als Meister des Kontrabasses, Paul Spörri in Leopold Mozarts Trompetenkonzert, Friedrich Thomas (Flöte) und Karl Schmitt-Walter mit dankbaren Baritongesängen gaben diesem Abend auch solistischen Glanz.

Hermann Killer.

Im Bechstein-Saal hörte man einen jungen Baritonisten, Hans Schillings, dessen klangmächtige, in reicher Naturpracht leuchtende Stimme auch die größten Räume sieghaft bestehen würde. Der Farbe und dem Ausdruckscharakter nach ist sie fast ein Baß. Der Künstler ist mit musikalischem Eifer bemüht, das schwere Material auch einer lockereren Führung dienstbar zu machen, und mit wachsender Entwicklung wird er den Ton noch mehr differenzieren können. Der Vortrag zeigt Empfinden. Carl Werdelmann, sein kraftvoll untermalender Begleiter, gab als Solist Schuberts B-dur-Variationen allzu regelmäßig wieder.

Im 19. Konzert junger Künstler überzeugte besonders der junge Martienssen-Schüler Karl Heinz Schlüter. Er vereint spielerische Tasteneleganz und durchdachte Themendurchdringung (Haydn, C-dur-Sonate) mit reicher Farbenkunst und leidenschaftlichem Gefühlsausdruck (Reger, Bach-Variationen). Zudem ist er technisch glänzend in Form. Sehr musikalisch die Mezzoaltistin Berta Maria Klaembt, die mit Sinn für Phrasierung, Empfindung und tonlicher Geschultheit singt. Maximilian Eibl, schon in diesem Rahmen eingeführt, gefiel wieder durch die seriöse Fülle seines Basses, Durchgeistigung des Vortrags fehlt ihm freilich noch. Ein vortrefflicher Begleiter Rolf Knieper.

Einen Cellokünstler von höchstem Adel der Strichgesanglichkeit, wärmstem musikalischem Empfinden, bedeutender Virtuosität und Stilkennerschaft stellte die Deutsch-Italienische Gesellschaft in Attilio Ranzato heraus. Der Ruf, der ihm vorausging, bestätigt sich in weitestem Umfange in der blühenden und innerlichen Deutung von Stücken Bachs und Vitalis und in dem elegant gemeisterten B-dur-Konzert von Boccherini. Maestro Renzo Bossi begleitete in feiner Anpassung.

Das Spiel des jungen Arrau-Zöglings Karl August Graue hat Charakter und pianistische Überzeugungskraft, wenn es auch noch unter Maßlosigkeiten und Gewaltausbrüchen etwas in seiner Klarheit leidet. Das Forte müßte unbedingt veredelt werden, ohne daß sich die schöne, stürmende Ausdrucksbegeisterung zu legen brauchte. Die manuellen Fähigkeiten sind an sich vortrefflich. Gefesselt war man auf jeden Fall von dieser Unbedingtheit des Nacherlebens bei Beethoven und Brahms.

Wolfgang Sachse.

Die Nordische Gesellschaft hatte zu einer bedeutsamen Abendmusik eingeladen, die ausschließlich dem zeitgenössischen schwedischen Klavierschaffen gewidmet war. Von Kurt Atterberg (Balladen c-moll und h-moll), Erland von Koch (Präludium b-moll, Gavotte und Tanzstück nach einer schwedischen Volksweise) und Sixten Damm (Klaviersuite „Die Dryade", opus 6) hörte man sehr reizvolle und echt klaviermäßige Werke, die, im Ausdruck stets beherrscht, ohne gesuchte Neutönerei und frei von unfruchtbaren Experimenten als Schöpfungen von persönlicher und völkischer Eigenart Beachtung und Anerkennung verdienen. Besonders freundlichen Beifall fand die aus dem Manuskript uraufgeführte stimmungsreiche und feinfühlige Klaviersuite von Sixten Damm, die im ersten Satz (Lindarnas Gesang) auch eine schöne melodische Entfaltung aufweist. Hermann Hoppe war mit seinem klaren, eindringlich gestaltenden Spiel allen Werken ein berufener Deuter.

Die Vokale Kammervereinigung unter Leitung von Wolfgang Lenter erwies sich mit Liebes- und Volksliedern alter und neuer Meister (Heinrich Isaak, Orlandus Lassus, H. L. Haßler, Johannes Brahms, Karl Gerstberger, Armin Knab und Hans Lang) als tüchtige Chorgemeinschaft, die sich eines gepflegten Kammerstils befleißigt. Dem sorgfältigen Bemühen um die Vortragsgestaltung wäre mitunter noch mehr musikantische Beschwingtheit zu wünschen. Eine schöne Bereicherung der gut gewählten Vortragsfolge war der sehr begabten, jugendlichen Geigerin Hildegard Korn zu danken, die, von Wolfgang Lenter begleitet, die c-moll-Sonate von H. J. F. Biber und die Sonate e-moll Werk 2 von Kurt Thomas mit bewundernswert sicherem Können und sehr schöner Tongebung vortrug.

Erlesene Kammermusik begeisterte die stattliche Hörergemeinde der Mozart-Beethoven-Serenade der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik im Eosander-Saal des Charlottenburger Schlosses. In den beiden herrlichen Es-dur-Quintetten für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Mozart, (K.-V. Nr. 452) und Beethoven (Werk 16) vereinigte sich das ausdrucksvolle und beschwingte Klavierspiel von Professor Julius Dahlke mit dem meisterlichen Können der Bläser-Kammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses zu einem beglückenden, wahrhaft konzertanten Musizieren. Zwischen diesen Kostbarkeiten hörte man — unter Mitwirkung von Studierenden der Hochschule — noch zwei weitere Mozart-Werke, darunter als Erstaufführung das Konzert C-dur für Klavier in einem Satz (K.-V. Nr. 336) mit Begleitung von zwei Violinen und Violoncello.

An der Arp-Schnitger-Orgel der Eosander-Kapelle bereitete der Stuttgarter Orgelmeister Professor Hermann Keller mit Werken von Scheidt und Bach seinen Hörern eine seltene Feierstunde. In stilkundiger Registerwahl wurde Bachs Orgelchoral „Schmücke dich, o liebe Seele" auf der klangedlen Barockorgel, die alle polyphonen Linien wohltuend klar werden läßt, zum reinsten Erlebnis.

Erwin Völsing.

Im Rahmen der Charlottenburger Schloßmusik-Nachmittage veranstaltete die Hochschule für Musikerziehung zu Ehren des 80jährigen Komponisten E. N. von Reznicek am 4. Mai, dem Geburtstage des Jubilars, eine Feierstunde im Eosandersaal. Zur Aufführung gelangten neben zwei Gruppen alter deutscher Volkslieder, gesungen von den Chorgemeinschaften der Hochschule unter Leitung von Prof. Martens und am Klavier begleitet von Prof. Dahlke, ein Präludium und Fuge für Orgel, gespielt von Prof. Heitmann, vier Bußgesänge, für die sich die Altistin Gertrud Freimuth mit künstlerischer Feinfühligkeit einsetzte, und das „Nachtstück" für Cello und Klavier, vorgetragen von Ulrich Walz. Der Jubilar war trotz seiner vielen Verpflichtungen an seinem Ehrentage persönlich anwesend.

Leipzig: Die Reihe der Gewandhauskonzerte, deren vorletztes noch als Neuheit mit dem „Trittico Botticelliano" von Ottorino Respighi ein farbenprächtig-impressionistisches Stück neuitalienischen Schaffens brachte, wurde mit einer glanzvollen, künstlerisch inspirierten, orchestral wie chorisch (Solisten: Helene Fahrni, Lilly Reitzer, Walther Ludwig, Rudolf Watzke), auf hervorragender Höhe stehenden Aufführung von Beethovens „Neunter" unter Leitung von Hermann Abendroth beschlossen. Ein Höhepunkt des Konzertlebens war auch das zweite Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler, der unter anderem eine geradezu visionäre Ausdeutung von Bruckners Neunter Sinfonie (in der Originalgestalt) vermittelte. Sehr starkem Interesse begegnete ferner das Gastspiel des „Nationalsozialistischen Sinfonie-Orchesters" im Gewandhaus, das sich unter Staatskapellmeister Erich Kloß mit Werken von Reger, Liszt, Brahms als eine Körperschaft ersten künstlerischen Ranges einführte. In den Konzerten der NS.-Kulturgemeinde zeigte sich der Karlsruher Generalmusikdirektor Josef Keilberth an der Spitze des Großen Orchesters des Reichssenders Leipzig in Werken von Schumann und Richard Strauß als ein Orchesterführer von Format. In einem Bruckner-Konzert des Landeskonservatoriums bot Walther Davisson mit dem Institutsorchester eine ausgezeichnete Wiedergabe der ersten Sinfonie, während Johann Nepomuk David mit seinem vorbildlich geschulten Chor und einem Blasorchester die e-moll-Messe in der Originalgestalt der zweiten Fassung zu eindrucksvoller Wirkung brachte.

In die Gewandhaus-Kammermusiken teilt sich mit dem Gewandhaus-Quartett das Strub-Quartett, das sich nach wie vor einer besonderen Anziehungskraft auf die Leipziger Musikfreunde erfreut. Daneben fand das neugegründete aus Gewandhauskünstlern bestehende Stiehler-Quartett in seinem ersten Gewandhausabend mit Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven vermöge seiner vollendet geklärten kammermusikalischen Spielkunst einen überaus starken Erfolg.

Eine weitere Neugründung ist das Gewandhaus-Kammerorchester, das sich aus den Reihen des Stadt- und Gewandhausorchesters gebildet hat, und dessen Leitung der Städtische Generalmusikdirektor Paul Schmitz übernommen hat. Das erste Konzert mit Werken älterer Meister und der Uraufführung der „Sinfonischen Aphorismen für Kammerorchester", einer Reihe fesselnder kleiner Charakterstücke, wurde ein ungewöhnlicher Erfolg. Die Konzerte dieses Kammerorchesters sollen in angemessenen Abständen regelmäßig stattfinden und eine ständige Einrichtung werden, die das Leipziger Musikleben in wertvoller Weise bereichern dürfte.

In der Karwoche gab es zwei Aufführungen der Bachschen Johannes-Passion. Die eine unter Universitätsmusikdirektor Friedrich Rabenschlag, der sie in der Universitätskirche alljährlich als Passionsmusik aufzuführen gedenkt. In der Thomaskirche brachte Thomaskantor Günther Ramin diesmal an Stelle der traditionellen Matthäus-Passion das gleiche Werk, das in der Wiedergabe durch den Thomaschor, das Gewandhausorchester und hervorragende Solisten tiefen Eindruck hinterließ. Beide Aufführungen fanden starkes Interesse und werden dazu beigetragen haben, für die Zukunft auch der Johannes-Passion den gebührenden festen Platz im musikalischen Jahresablauf der Bach-Stadt Leipzig zu sichern.

Die Solistenkonzerte haben sich in diesem Winter an Zahl und innerem Wert sehr gesteigert. Wenn hier nur die Beethoven-Abende, an denen Walter Bohle und Walther Davisson sämtliche Violinsonaten, Anton Rhoden und August Eichhorn sämtliche Cellosonaten Beethovens zu Gehör brachten, ferner die Abende des Weitzmann-Trios, von Schlusnus, Walter Bohle, ein Abend der sehr begabten Geigerin Mary Ann Kullmer mit Michael Raucheisen erwähnt werden, so ist erst ein Teil der künstlerisch meist recht ergiebigen Veranstaltungen genannt. Auch die vom Städtischen Kulturamt veranstalteten Einführungskonzerte zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses seien in diesem Zusammenhang nicht vergessen.

Wilhelm Jung.

Lissabon: Mehr und mehr haben sich die Einwirkungen des europäischen Krieges auch in dem Musikleben der Hauptstadt Portugals fühlbar gemacht. Schwierigkeiten in der Beschaffung von Orchestermaterialien für die Sinfoniekonzerte und Absagen von Solisten machten viele Programmänderungen notwendig, und die wie alljährlich geplante italienische Opernspielzeit, die in diesem Jahre besonders glänzend werden sollte, ist nicht zustande gekommen. Infolge der im Juni beginnenden großen Jahrhundertfeiern Portugals haben schon eine ganze Reihe von Konzerten eine Auswahl portugiesischer Kompositionen gebracht, um einen Überblick über das hiesige Musikschaffen zu geben. So hörte man u. a. Orchester- und Kammermusikwerke von Luiz de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Ruy Coelho, Luiz Costa und Flaviano Rodriguez. Auch die portugiesischen Solisten sind unter diesen Umständen mehr als sonst in den Vordergrund getreten. Das Beste leisten die hiesigen Künstler zweifellos auf dem Gebiete des Klavierspiels. Vianna da Motta ist immer noch in großer Form, wie seine glänzende Wiedergabe des Zweiten Klavierkonzertes von Eugen d'Albert bewies. In der jüngeren Generation hat sich der auch in Deutschland vorteilhaft bekanntgewordene Pianist Varella Cid einen hervorragenden Platz errungen. Seine sorgsam ausgefeilte Technik, sein farbenreich abgestufter Anschlag und sein poetisches Einfühlungsvermögen befähigen ihn ganz besonders zur Wiedergabe romantischer und impressionistischer Werke, die unter seinem Vortrag ihren vollen Zauber entfalten. Er ist ein Künstler, bei dem man das Instrument vergißt. Vorteilhafte Eindrücke hinterließ auch das Spiel von Helena Moreira de Sá e Costa, die längere Zeit mit Edwin Fischer gearbeitet hat. Ihre flüssige Technik kam namentlich in Chopins e-moll-Konzert zu voller Geltung. Das Talent der noch sehr jungen, begabten Grazi Barbosa berechtigt zu schönen Hoffnungen, vor allem bei dem Ernst, mit dem sie schon jetzt an die Gestaltung so schwieriger Aufgaben wie Beethovens C-dur-Konzert geht. Von auswärtigen Pianisten machte der Spanier José Cubiles starken Eindruck, der mit gleicher Eindringlichkeit und Virtuosität Schumann und moderne spanische Musik zu Gehör brachte.

In bunter Folge traten andere auswärtige Künstler im Rahmen der Konzerte der „Konzertgesellschaft" und des „Circulo de Cultura Musical" auf, so das „Neue Ungarische Streichquartett" mit Werken von Haydn, Beethoven, Sibelius und Smetana, der italienische Cellist Massimo Amfitheatroff, begleitet von Ornella Puliti Santoliquido, und andere. Der dritte der hiesigen Konzertvereine, die „Kammermusikgesellschaft", beschränkt sich auf die Mitwirkung hiesiger Künstler und bot in sechs Konzerten interessante Programme in guter Ausführung. In den Sinfoniekonzerten war als besonderes Ereignis gelegentlich eines Richard-Strauß-Abends die hiesige Erstaufführung der Alpensinfonie zu verzeichnen, die vom Publikum mit großer Teilnahme aufgenommen wurde. Leider fehlten infolge der äußeren Schwierigkeiten gänzlich die Gastspiele auswärtiger Orchesterleiter, die von dem hiesigen Publikum besonders geschätzt werden.

Gualterio Armando.

Ludwigshafen am Rhein: Das Landessinfonieorchester Saarpfalz mit dem Sitz in Ludwigshafen konnte in diesem Jahre auf ein zwanzigjähriges Bestehen zurückblicken. In den Jahren schwerster Not des Grenzlandes, der Bedrückung und immer von neuem mit allen Mitteln, selbst mit Gewalt, versuchten Überfremdung der Westmark wurde das Orchester begründet. Es war der Wille seiner Begründer, ein Gegengewicht gegen die westlichen Kultureinflüsse zu schaffen. Wo jedes offene deutsche Wort verboten und strafbar war, sollte die ewige Sprache deutscher Musik das ringende Deutschtum an der Grenze stärken und sichermachen. Ein besonderes Glück war,

daß in Ernst Boehe ein Dirigent gefunden wurde, der in selbstlosem, fanatischem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit und unbeugsamem kämpferischen Willen das Orchester durch alle Krisen, die sich sehr bald einstellten, zusammenhalten und fördern konnte. Schon bald verbreitete sich der Ruf des Pfalzorchesters, das später nach der Heimkehr der Saar zum Saarpfalzorchester wurde, auch über die Grenzen des Gaues hinaus. Die Besatzungsbehörden aber erkannten sehr wohl die politische Aufgabe, die diesem Kulturinstitut zugedacht war. Immer neue Schikane sollten es mürbe machen, zeitweilig wurde die Konzerttätigkeit sogar verboten. Boehe erlebte nach der Machtübernahme dann noch die Freude, daß sein Orchester finanziell gesichert wurde. Die Stadt Ludwigshafen nahm es maßgeblich in ihre Obhut, sie führt die Verhandlungen mit dem Zweckverband, dem die meisten Städte des Gaues angehören, und ihr Kulturamt führt die Geschäfte des Orchesters. Als Boehe im Jahre 1938 starb, fand man in Karl Friderich die Dirigentenpersönlichkeit, die das Orchester seiner politischen Aufgabe und künstlerischen Tradition getreu zu neuen Erfolgen führte.

Zur Feier des zwanzigjährigen Bestehens war ein zeitgenössisches Musikstück angesetzt, das verlegt werden mußte. Im Jubiläumskonzert kam auch eine der Kompositionen des ersten Dirigenten, Ernst Boehes, zur Wiedergabe. Man hatte seine farbenprächtige sinfonische Dichtung „Taormina" gewählt. Als Uraufführung erklangen die „Arabesken" über eine Arie von Ettore Tito op. 22 von Ermanno Wolf-Ferrari, ein reizvolles, kammermusikalisch fein instrumentiertes, geistreiches Variationswerk, das in seiner problemlosen Musizierlaune und mit seinem dezenten Humor an den Schöpfer der liebenswürdigen musikalischen Komödien erinnerte und freudig aufgenommen wurde. Mit diesem Jubiläumskonzert, das noch das von Hoelscher gespielte Cellokonzert op. 104 von Dvorak und Pfitzners „Käthchen"-Ouvertüre umfaßte, beendete das Saarpfalzorchester einen Konzertwinter, der es im Schatten des Westwalles führend in der kulturellen Betreuung der Wehrmacht sah. Eine Reihe von Frontkonzerten wurden neben den ständigen Sinfoniekonzerten in den verschiedenen Städten des Gaues durchgeführt. Besondere Erwähnung verdient weiter ein unter der Schirmherrschaft des Gauleiters Bürckel in Ludwigshafen durchgeführtes festliches Konzert für rückgeführte Volksgenossen. Die städtischen Sinfoniekonzerte in Ludwigshafen, die in Parallelveranstaltungen für die IG.-Farbenindustrie wiederholt wurden, konnten mit schönem Erfolg und ohne Störungen durchgeführt werden. Neben klassischen Repertoirewerken stand auch das Violinkonzert d-moll von Jean Sibelius, das Jan Dahmen spielte, auf der Vortragsfolge. Auch sonst ist Friderich bemüht, keine ausgetretenen Pfade zu gehen. So nahm er unter anderen Werken auch eine Sinfonie von Johann Christian Bach, die 4. Sinfonie von Beethoven, die Mozart-Variationen von Reger und die Sinfonie in G-dur (K.-V. 318), eine der Salzburger Sinfonien (Ouvertüre im italienischen Stil) von Mozart auf. Zum festlichen Ereignis gestaltete sich ein Konzert des Wiener Philharmonischen Orchesters unter Hans Knappertsbusch. Für die IG.-Farbenindustrie gastierten das Heidelberger Kammerorchester unter Wolfgang Fortner und das Kölner Kammerorchester unter Erich Kraack.

Carl Josef Brinkmann.

Lübeck: GMD. Heinz Dressel führte mit dem Städtischen Sinfonieorchester Bachs „Kunst der Fuge" in der neuen Instrumentierung und Ergänzung durch Karl Hermann Pillney (Köln) mit großem Erfolg auf. Pillney hat das Werk (ohne die Kanons) für ein Streichorchester und wenige solistische Holzbläser, die nie als Farbwerte auftreten, sonsolistische Holzbläser, die nie als Farbwerte auftreten, sondern nur der schärferen Profilierung der thematischen Erscheinungen dienen, instrumentiert und die unvollendete Quadrupelfuge vollendet. In meisterlicher kontrapunktischer Arbeit und überzeugender Stilreinheit führt die Ergänzung zunächst die Tripelfuge, in deren Mitte das Werk seither

abbrach, zu Ende und läßt erst dann das Hauptthema der „Kunst der Fuge" hinzutreten; alle vier Themen Bachs erscheinen dann in Grundform und Umkehrung komponiert bis zum Orgelpunkt. Der gewaltige Torso hat auf diese Weise nun einen Abschluß erhalten.

Fritz Jung.

Mannheim: Als Uraufführung brachte die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters in einem ihrer acht Sinfoniekonzerte die Sinfonietta Nr. 2 von Arthur Kusterer. Gleich das erste Thema, ein kapriziöses, lustiges und dabei anmutig tänzerisches Motiv ließ aufhorchen. Ein einprägsames Gesangsthema der Oboe tritt ihm entgegen, und mit reifem kontrapunktischem Können wird über diese beiden Themen knapp und straff der erste Satz aufgebaut. Zu einem leidenschaftlichen Anstieg führt der mit einem schwermütigen Holzbläsermotiv eingeleitete langsame Satz, um dann in edler melodischer Schönheit auszuklingen. Unbeschwerte Heiterkeit kennzeichnet das Finale. Durchsichtig kammermusikalisch ist die Instrumentation, meisterhaft versteht Kusterer auf dem Instrument des Orchesters zu spielen. Ein ganz eigener, trockener Humor lebt in diesem Werk wie in anderen Kompositionen Kusterers. Bei der Uraufführung, für die sich Karl Elmendorff liebevoll einsetzte, machte allerdings gerade dieser Humor dem Publikum Schwierigkeiten, ohne daß allerdings der durchschlagende Erfolg gehindert werden konnte. Elmendorff leitete auch die anderen Akademiekonzerte, in denen er unter anderem Bruckners Siebente, die Mozart-Variationen von Reger, das liebenswürdige Divertimento D-dur op. 20 von Wolf-Ferrari und „Also sprach Zarathustra" von Strauß brachte. Auch ein Orgelkonzert (Nr. 1 von Händel), das von Arno Landmann gespielt wurde, fand Aufnahme in die Vortragsfolge. Luise Richartz, Heinz Stanske, Alfred Hoehn und Enrico Mainardi waren als Solisten verpflichtet. Als Gastdirigent wurde Herbert von Karajan für ein Konzert gewonnen.

Einen volkstümlicheren Zug hatten die Konzerte der NSG. „Kraft durch Freude", Abt. Kulturgemeinde, die in ihrer Anziehungskraft bereits die Akademie überflügeln konnten. Mit dem Saarpfalzorchester brachte Arno Landmann in einem dieser Konzerte sein Konzert für Orgel und Orchester, ein klangsattes, wirkungssicheres Werk, dessen virtuosen Solopart er selbst spielte. Franz Konwitschny (Frankfurt) und Josef Keilberth (Karlsruhe) waren als Dirigenten weiterer Konzerte verpflichtet. In der Kammerkonzertreihe der Kulturgemeinde hörte man einen Klassikerabend des Lenzewsky-Quartettes, einen Sonatenabend von Ludwig Hoelscher und Elly Ney und einen interessanten Abend des Kergl-Streichtrios. Besonderes Interesse aber beanspruchte ein Konzert der Bläservereinigung des Nationaltheaters. Neben dem erfolgsicheren Sextett Es-dur op. 38 von Hans Bullerian kam als Uraufführung die konzertante Suite für Klavier und vier Bläser des in Mannheim lebenden Komponisten Kurt Spanich zur Wiedergabe. Spanich ist 1892 in Lahr geboren, er lebt als Lehrer seit 1920 in Mannheim. Obwohl er im wesentlichen Autodidakt ist, hat er sich eine ganz außerordentliche Beherrschung des Kontrapunktes angeeignet. Äußerlich knüpft das in die vier Sätze „Introduktion", „Grotesker Marsch", Serenade" und „Rondo" zerfallende Werk an traditionelle Formen an, ein gründlich durchdachter thematischer Aufbau vom Ausgangspunkt der Sonate, in der vielfältigen Verschlingung der Stimmen aller-

dings neue Wege gehend, beherrscht die Form. Spanich strebt ein herbes, strenges Klangbild an, die Dissonanz wird ihm Element der Spannung, und das tonale Gefüge löst sich weitgehend auf, ohne daß allerdings unästhetische Klangwirkungen geduldet werden. Es ist eine sehr nervöse Musik, zu der man nicht leicht ein Verhältnis findet. Den Musikern wird höchst Schwieriges zugemutet, es wird nicht leicht sein, einen Pianisten zu finden, der den Klavierpart übernimmt, und die Blasinstrumente gehen oft Wege, die ihrem Charakter nicht ganz entsprechen. Dr. Ernst Cremer (Klavier), Max Fühler (Flöte), Adolf Krause (Klarinette), Otto Lenzer (Fagott) und Julius Frank bewältigten das Werk in achtungsgebietender Weise und erspielten ihm einen schönen Erfolg.

Die Hochschule für Musik und Theater, die wieder eine Reihe von Veranstaltungen durchführte, bereitete ihrem Kompositionslehrer Wilhelm Petersen anläßlich seines 50. Geburtstages eine besondere Ehrung. Als Uraufführung brachten Schüler der Gesangsausbildungsklassen mit dem Kammerorchester der Anstalt vier geistliche Lieder op. 35 nach alten Melodien, die stilvoll und eindringlich gesetzt und gesteigert waren. Anne Siben sang Goethe-Lieder Petersens, Rasberger mit dem Kammerorchester brachte die breit angelegte, aber nicht die monumentale Größe der Sinfonien anstrebende Sinfonietta für Streicher, deren lichte Musizierfreude immer wieder einen starken Eindruck hinterläßt. Die vom Saarpfalzorchester im Rahmen eines Zeitgenössischen Musikfestes geplante Uraufführung der 4. Sinfonie von Petersen wurde mit diesem Fest verschoben. — Im Nationaltheater wurden die Vormittagskonzerte, die selten gespielte alte Meisterwerke mit zeitgenössischen vereinen, fortgesetzt. Im Rahmen romantischer Kammermusik brachten Glanka Zwingenberg (Sopran), Irene Ziegler (Alt), Anton Knoll (Tenor) und Peter Schäfer (Baß) das liebenswürdige, geschickt gesetzte und immer frisch flüssige Volksliederspiel op. 32 von Hermann Zilcher, dem Würzburger Konservatoriumsdirektor. Im gleichen Konzert stellte sich der für das Nationaltheater verpflichtete Cellist Dr. Ludwig Behr als Vollblutmusiker und hervorragender Virtuose mit Werken Regers vor. In einem weiteren Konzert kam der Schweizer Komponist Othmar Schoeck mit Liedern zu Wort. Einen schönen Erfolg hatte die klangvolle, erfindungsreiche Serenade op. 7 des deutsch-baltischen Komponisten Georg Westermann. Glanka Zwingenberg brachte Lieder des 1915 22jährig gefallenen Siegfried Kuhn. Freundliche Aufnahme fanden die hübschen Figaro-Figurinen von Erich Anders. Arno Landmann holte sich in einem eigenen Konzert einen prächtigen Erfolg mit Liedern auf Texte Wilhelm Buschs, die mit urgesundem Humor charakterisiert waren. — Als Gäste konzertierten die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabastas Leitung. Im allgemeinen kann das Konzertjahr als abgeschlossen gelten. Es hat durch den Krieg nicht nur keine Einbuße erlitten, sondern teilweise sogar eine Erweiterung erfahren und stärkste Anziehungskraft ausgeübt. Es war, als wenn die schaffenden Menschen des Grenzlandes sich gerade in der ernsten Zeit um so mehr auf die Werte deutscher Musik besannen. Carl Josef Brinkmann.

München: Gegen das Frühjahr pflegt das Münchener Konzertleben einen Höhepunkt zu erreichen, der nicht nur zahlenmäßig, sondern großenteils auch dem Gewichte nach zu werten ist. Dies trifft insbesondere auf die Chorkonzerte zu. Hier hörte man altvertraute Meisterwerke: Brahms' „Deutsches Requiem" (gleich zweimal) vom Lehrergesangverein unter Wetzelsberger und vom Chorverein für evangelische Kirchenmusik unter Ernst Riemann. Der Lehrergesangverein brachte die Matthäuspassion unter Tutein, Riemann wie alljährlich die Johannespassion, der Domchor unter Berberich Regers 100. Psalm, Kabasta mit dem Lehrergesangverein die Missa solemnis. Dazu kamen aber auch interessante Neuaufführungen alter Musik, z. B. unter Friedrich Högner von Buxtehudes „Jüngstem Gericht" und von Schütz' Auferstehungshistorie. An neuen Chorwerken großen Stiles erschien unter Mennerich „Der reiche Tag" von Paul Höffer.

Die Philharmoniker schlossen ihre Orchesterkonzerte ab und brachten dabei an Werken lebender Komponisten unter Kabasta: Dohnanyis Sinfonische Miniaturen, Pfitzners Violinkonzert mit Rud. Schöne als Solisten, des Ostmärkers Theo Berger Rondino giocoso, Karl Höllers Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; unter Mennerich Gg. Schumanns Variationen über „Gestern abend war Vetter Michel da", Hans Chemin-Petit dirigierte einen eigenen Orchesterprolog. Die alte wie die zeitgenössische Musik nahmen einen breiteren Raum ein als bisher. Der ersteren widmet sich wie immer Christian Döbereiner, ebenso Fritz Büchtgers „Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft" mit einem Schütz und seinen Schülern gewidmeten Abend. Alfred Zehelein führte Orgelmusik der Gotik und Renaissance vor. Herm. v. Beckerath brachte in drei Veranstaltungen mit Joh. Hobohm eine Gesamtschau über die Cellosuiten und die Gambensonaten J. S. Bachs.

Kompositionsabende hörte man von Cesar Bresgen und den Münchenern Joseph Suder und Karl Pottgießer. Für letzteren setzte sich Erich Kloß ein. Die Tage studentischer Kunst ließen jüngsten Nachwuchs zu Worte kommen. Hier interessierte besonders das Wagnis von Michael Kuntz, das bekannte Mozartsche A-dur-Thema neuerdings zur Grundlage eines Variationenwerkes für Klavier zu machen. Das Stroß-Quartett brachte neue Quartette von Karl Höller und Wolfg. Fortner. Die Gedok einen Abend Münchener Komponisten; ebenso ließ sich auch die Büchtgersche Vereinigung die Pflege zeitgenössischen Schaffens angelegen sein. Für Heinr. Kaspar Schmid setzten sich ein auf zwei Klavieren Lore und Heidi Walterspiel, ferner die Cellistin Eleanor Day mit Werner Dommes; für Siegfried Kallenberg der Liedersänger Gg. Grauert.

Joseph Pembaurs 65. Geburtstag wurde sehr gefeiert, wobei der Jubilar selbst als Dirigent und Pianist aktiv hervortrat.

Aus der gewaltigen Fülle der Kammermusik- und Solistenabende kann nur Weniges herausgehoben werden, obgleich sehr viel Wertvolles geboten wurde. So ein Abend des Wendling-Quartetts, des Elly-Ney-Trios, ein Abend mit Bratschensonaten von Ernst Kynast mit Fritz Hübsch am Flügel, ein Liederabend von Theodor Scheidl aus Anlaß seines 30jährigen Sängerjubiläums und zwei Klavierabende mit besonderen Programmen, in denen von Rudolf Fischer die drei Brahms-Sonaten, von Kurt Arnold der ganze erste Teil des Wohltemperierten Klaviers gebracht wurde.

Die Bedeutung der Akademie der Tonkunst wurde unterstrichen in einem Chorkonzert (Telemanns „Tageszeiten" und Händels „Cäcilienode") unter Rich. Trunk, in einem Lehrerkonzert und mehreren Vortragsabenden, an denen auch die Opernschule erfolgreich beteiligt war. Als besondere Hoffnung erwies sich hier der junge Cellist Adolf Schmidt mit dem Dvorakschen Cellokonzert.

Sehr wichtig war der Kulturaustausch mit befreundeten Nationen. An erster Stelle steht hier Italien durch ein wiederholtes Auftreten Enrico Mainardis, der Geigerin Lilia d'Albore, des Römischen Kammerorchesters unter Luigi Toffola und zwei Veranstaltungen der Dante-Gesellschaft, eines Klavierabends von Nino Rossi und eines Celloabends von Benedetto Mazzaurato mit Renato Fasano am Flügel. Auch die Gedok veranstaltete einen italienischen Abend. Die Beziehungen zu Bulgarien traten hervor in einem Festabend der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft, in welcher die Philharmoniker unter Dr. L. Romansky die interessante Balkan-Ouvertüre von P. Stainow spielten, und in dem Konzert des Geigers Dr. Peter Panoff. Großes Interesse erweckte endlich ein Konzert des japanischen Dirigenten Hidemaro Konoye mit den Philharmonikern.

Karl Blessinger.

Neuß am Rhein: Selbstverständlich stand für unsere Stadt als ideales Ziel auch für diesen Kriegswinter fest, das Musikleben in Ausmaß und künstlerischer Höhe unbeeinträchtigt weiterzuführen. Die Orchesterkonzerte sind alle durchgeführt worden und nur nach der solistischen Seite hin einige kleine

Umänderungen vorgenommen worden. Das ist ausschließlich der Tatkraft des Leiters unseres städtischen Konzertwesens, Studienrat Konrad Wassenberg, zu verdanken, der sein aus Lehrern der Kölner Hochschule für Musik und den besten Kammermusikern des Kölner Städtischen Orchesters bestehendes Rheinisches Sinfonieorchester immer vollbesetzt zur Stelle hatte und mit diesem ausgezeichneten Instrumentalkörper Leistungen vollbrachte, die den bisherigen an künstlerischer Reife und Eindringlichkeit vielleicht noch überlegen waren. Beethovens 2. Sinfonie, der „Don Juan" von Richard Strauß, die 5. Sinfonie von Tschaikowsky, die Ballettsuite von Reger und die 2. Sinfonie von Brahms sind die Hauptleistungen, die in dieser Hinsicht zu nennen sind. Dabei wurde das zweite der Konzerte sogar noch als Festkonzert zur Ehrung von Hans Pfitzner und Richard Strauß zu deren 70. bzw. 75. Geburtstag gestaltet! An Solisten wirkten bei diesen Konzerten mit die beiden Träger des Nationalpreises 1939 Rosl Schmid (Klavier) und Siegfried Borries (Violine), die Altistin Anni Bernards, der Solocellist des Kölner Gürzenichorchesters, Josef Köhler, und die beiden Lehrer an der Staatl. Kölner Musikhochschule, Bernhard Hühnerfürst (Fagott) und Paul Gloger (Klarinette).

Ganz wie ursprünglich geplant wurden die beiden Kammermusikveranstaltungen durchgeführt: die erste mit dem Kiele-Queling-Quartett und die zweite mit älterer Kammermusik, die solistisch die Flöte (Paul Buchelt) und die Harfe (Dr. Hans Joachim Zingel) in den Vordergrund stellte.

Sehr zufriedenstellend war trotz der ungewohnten Zeiten — die meisten Konzerte fanden am Sonntagvormittag statt! — die Teilnahme der Bevölkerung, wobei die nachdrückliche Unterstützung nicht vergessen werden darf, die die NSG. „Kraft durch Freude" diesen musikalischen Veranstaltungen hat angedeihen lassen. Wiederum endlich wurden den Besuchern die Programme, die für alle Werke eine weitgehend verständlich geschriebene Einführung enthielten, kostenlos in die Hand gegeben: Also auch an die so wichtige kunsterzieherische Seite dieser Veranstaltungen ist gedacht worden! L. Weisweiler.

Nürnberg: Das Konzertleben der Reichsparteitagsstadt hat auch in diesem Kriegswinter nichts von seiner Vielgestaltigkeit eingebüßt. Die führenden Konzertzyklen der Stadt sind bereits zum Abschluß gekommen. Der Philharmonische Verein, der die Zahl seiner Konzerte sogar auf sieben erhöht hatte, hat unter der Initiative GMD. Alfons Dressels in den letzten Konzerten bevorzugt das zeitgenössische Orchesterschaffen berücksichtigt. Die stilistischen Grenzen waren dabei keineswegs eng gesteckt. Der Sinfonie Ernst Peppings, einem formbewußten und ungemein locker instrumentierten Werk von mehr suitenhaftem Gepräge, folgte Riccardo Zandonais temperamentsprühendes und effektsicheres Violinkonzert (Leo Petroni führte es zu rauschendem Erfolg) und des Nürnberger Komponisten Willy Spilling Divertimento für kleines Orchester. Im letzten dieser Konzerte, das Hermann Abendroth als Gast am Dirigentenpult sah, hörten wir Karl Höllers längst geschätzte „Passacaglia und Fuge" und von Hermann Wagner, einem in Nürnberg wirkenden David-Schüler, das Orchesterstück „Auftakt", in dem die aufrüttelnden Kräfte des Quartmotivs fantasiekräftig ausgewertet werden. Sinfonien von Haydn, Beethoven (Eroica), Brahms und Bruckner (die „Romantische") bildeten die ehernen Grundfesten der einzelnen Konzerte, in denen sich das überlegene dirigentische Können Alfons Dressels und die Leistungskraft des städtischen Orchesters erneut dokumentierte. Im 5. Konzert des KdF.-Konzertringes war der blutjunge Walter Barylli als Interpret des D-dur-Violinkonzertes von Mozart der gefeierte Gast. Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" und Haydns „Abschiedssinfonie" bildeten die übrigen Zugstücke des Programms, das Karl Demmer mit seinem Frankenorchester sehr geschliffen und klangschön ausmusizierte. Im gleichen Rahmen waren das Römische Kammerorchester und das Reichssinfonieorchester unter Franz Adams Leitung zu hören, die beide auch in Nürnberg mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

Die beiden letzten Konzerte des Privatmusikvereins standen im Zeichen eines letzthin vollendeten Kammermusikstils. Das Claudio-Arrau-Trio (Arrau-Hubl-Münch-Holland) bot als nicht alltägliches Programm das C-dur-Trio von Brahms, zwei weniger bekannte Schubert-Sätze und das leidenschaftlich aufrauschende a-moll-Trio von Tschaikowsky. Elly Ney und Ludwig Hölscher bekannten sich in einem Sonatenabend zur Höhenkunst Beethovens und Bahmsens. Von einheimischen Vereinigungen ist das bewährte Nürnberger Trio (Horvath-Kühne-Krug) zu neuem Leben erwacht und bescherte uns einen erlebnisschönen Kammermusikabend. Mit einem russischen Abend (Quartette von Tschaikowsky, Tanejew und Glasunow) hatte das Nürnberger Streichquartett seinen Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts bis zur Gegenwart" erfolgreich fortgesetzt. Eines regen Zuspruchs konnten sich auch weiterhin die Veranstaltungen des Collegium Musicum („Von deutscher Art") erfreuen, die das große deutsche Erbe des Barock und der Klassik in fesselnden Programmstellungen pflegen. Auf dem Gebiete der alten Musik verdient ein deutsch-italienischer Abend des Nürnberger Kammerorchesters und Madrigalchores (Leitung: Otto Dobereiner) unter dem Motto „Händel in Italien" besonders vermerkt zu werden.

Mit ungebrochener Tatenfreudigkeit hat auch in der zweiten Konzertzeithälfte Dr. Adalbert Kalix seine Pionierarbeit für das zeitgenössische Schaffen fortgesetzt. Nachhaltige Eindrücke hinterließen hier Werke von Fortner (2. Streichquartett), Harald Genzmer (Altlieder), Otto Wartisch (Streichquartett), Erich Rhode (Lieder mit Streichquartett) und Armin Knab (Klavierchoräle). Die Anregungen, die das Nürnberger Musikleben von diesen Konzerten empfängt, können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Willy Spilling.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Ein nachgelassener Sonatensatz von Johannes Brahms für Violine und Klavier wird mit viel Temperament und hochkultiviertem Ton von den beiden Ungarn Emil Telmanyi und Georg Vasarhelyi vorgetragen.
(Electrola DA 4484.)

Beliebte Geigerstückchen hört man von Heinz Stanske — Orientale von Cui und die Kanzonetta von d'Ambrosio — mit Michael Raucheisen am Flügel vortrefflich ausgearbeitet, aber nicht restlos gleichmäßig im Geigenton.
(Grammophon H 47414.)

Das Meistersinger-Vorspiel wird von Herbert von Karajan in äußerster architektonischer Klarheit aufgebaut und sehr beherrscht, aber groß in der Entfaltung rauschenden Klanges musiziert. Mit der Kapelle der Berliner Staatsoper erzielt er eine gleichbleibende Durchsichtigkeit in allen Instrumentengruppen, die mühelos jede Einzelheit der Partitur erkennen und verfolgen läßt. Es ist eine Platte, die den Hörer festhält. (Grammophon LM 67 532.)

Der Essener Bariton Clemens Kaiser-Brehme singt das Champagnerlied aus „Don Juan" und das Trinklied aus „Hamlet". Das Organ ist füllig und verrät auf der Platte wie im Konzertsaal gute Schulung. Ob es sich um eine ausgeprägte Mikrophonstimme handelt, läßt sich nach dieser Leistungsprobe noch nicht sagen. (Grammophon H 47 394.)

Die große italienische Sopranistin Toti dal Monte singt Schlager aus ihrem neuesten Tonfilm — Musik von Ruccione; ungewohnt im Eindruck, aber eine neue Bereicherung des großen Repertoires der Künstlerin. (Electrola DA 4479.)

Vollendeter Gesangskultur begegnet man bei dem Vortrag der Wolf-Lieder „Die Bekehrte" und „Die Spröde" durch Tiana Lemnitz, die feinfühlig begleitet wird von Bruno Seidler-Winkler. (Electrola DA 4469.)

Eine selten gehörte Kostbarkeit von Mozart, das Oboenquartett in F (K.-V. 370), legt das Wiesbadener Collegium musicum in einer klanglich sorgfältig ausgefeilten Aufnahme vor. Die drei Sätze sind formal denkbar gestrafft. Die Oboe vermischt sich ausgezeichnet mit Geige, Bratsche und Cello. (Telefunken E 3070/71.)

Gerade konnte Mengelberg in Berlin neue Triumphe feiern. Die Romantik der 2. Sinfonie von Brahms wird von ihm liebevoll eingefangen, wie die beiden letzten Sätze der Aufnahme des Werkes mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester zeigen. Auch auf der Platte fällt die Präzision des Musizierens unter Mengelberg auf, die aber dem Stimmungsgehalt keineswegs abträglich wird. Die beiden Sätze sind von stärkster innerer Spannung erfüllt. (Telefunken SK 3078/79.)

Felix von Weingartner bringt elf Wiener Tänze von Beethoven mit großer Orchesterbesetzung. Obwohl diese Tänze für 7—8 Instrumente, aber nicht für eine solche Besetzung gedacht sind, so kommen sie doch durchaus zur Wirkung. Weingartner als berufener Beethoven-Deuter findet den richtigen Ausgleich der Instrumente. Man wird dieser Seite im Schaffen des Meisters überhaupt stärkere Beachtung schenken müssen. Eine nicht alltägliche Aufnahme bildet auch die von eigener Empfindung getragene zweite Zwischenaktsmusik zu „Egmont", die auf der vierten Plattenseite als Ergänzung beigefügt ist. (Columbia LWX 297/298.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses 90 Jahre alt

In dem idyllischen Örtchen Bommersheim am Fuße des Taunus beging am 6. Juni der Architekt Karl Runkwitz seinen 90. Geburtstag. Damit ist er zugleich der älteste Einwohner Oberursels. Der ungewöhnlich rüstige Greis unternimmt noch täglich seine Spaziergänge und oft stundenlange Wanderungen auf die Taunushöhen. Mit regstem Interesse nimmt er an dem großen Geschehen unserer Tage teil und hat den heißen Wunsch, auch noch den Sieg der deutschen Waffen erleben zu dürfen. Nach einem arbeitsreichen Leben ist dem Hochbetagten seit vier Jahrzehnten der Taunus zur zweiten Heimat geworden.

In seiner Geburtsstadt Altenburg hatte der mit seiner Berufsausbildung soeben fertiggewordene Architekt Karl Runkwitz den bekannten Leipziger Theaterbaumeister Otto Brückwaldt kennengelernt, der ihn als seinen Mitarbeiter heranzog. Nachdem Richard Wagner die ersten Baupläne des Bayreuther Festspielhauses mit dem Baumeister Semper besprochen hatte, dann ein Berliner Architekt begonnen hatte, erhielt 1872 Otto Brückwaldt den Auftrag, das Bayreuther Festspielhaus zu erbauen. Brückwaldt übertrug den Auftrag an Karl Runkwitz, der mit Freuden annahm und 1872 als 23jähriger Baumeister nach Bayreuth fuhr. Neue Pläne wurden mit Richard Wagner besprochen, die schon begonnenen Fundamente zum Teil geändert und dann eifrig mit dem Bau begonnen, der wegen Geldschwierigkeiten noch allzuoft unterbrochen werden mußte. Vier Jahre hindurch gehörte Karl Runkwitz zur nächsten Umgebung Richard Wagners, war fast Abend für Abend bei ihm zu Gast und hat Freud und Leid mit ihm geteilt. Fast stets wurde an diesen Abenden musiziert, nicht allein Wagner, der oft mit den Kapellmeistern Stellen seiner Werke durchsprach, sondern auch Beethoven, Schumann, Mozart. Schon ein Jahr vor der Fertigstellung wurde mit den Proben begonnen. Mit leuchtenden Augen erzählt Karl Runkwitz von dieser Zeit. Oft sah man Franz Liszt unter den Gästen, die zu den Proben ins Festspielhaus kamen. Mittlerweile war auch Haus Wahnfried fertiggeworden, und Wagner hatte es bezogen. Damit wurden die Abendgesellschaften noch weit größer, immer mehr Menschen kamen nach Bayreuth und ins gastfreie Haus Wahnfried.

Als das Festspielhaus fast fertig war, erschien eine Streitschrift eines Wiener Architekten Sitte, in der behauptet wurde, daß das Festspielhaus akustisch untauglich sei. Runkwitz war wie auch Wagner aufs tiefste bestürzt, wußte sich aber zu helfen. Da man nur bei einem gefüllten Zuschauerraum den richtigen akustischen Eindruck gewinnen konnte, veranlaßte Runkwitz, das Festspielhaus mit Militär zu füllen und einmal eine Akustikprobe vorzunehmen. Eines Tages rückte ein Regiment Chevauleger an, und Hans Richter dirigierte vor den erstaunten Kavalleristen das Vorspiel zu „Siegfried". Die Akustik wurde von allen Gutachtern für ausgezeichnet erklärt, und Wagner hat an diesem Tage Runkwitz herzlich gratuliert. 1876 war das Festspielhaus beendet, und Karl Runkwitz kam nach Frankfurt, wo er eine Reihe großer Gebäude,

darunter den Palmengarten, errichtete. 1899 zog Kunkwitz nach dem stillen Oberursel und 1932 in den Stadtteil Bommersheim, wo er seinen Lebensabend verbringt. 60 Jahre hat er das Festspielhaus nicht gesehen, bis 1936 der 87jährige eingeladen wurde und an den Festspielen teilnahm. Er, ein letzter Zeuge jener glanzvollen Epoche der Romantik, fand ein Bayreuth wieder, dem eine neue Zeit einen neuen tiefen Sinn gegeben hat. Seine zahlreichen Erinnerungen an Wagner, Briefe, Widmungen, Pläne usw. hat er der Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth geschenkt. Nur noch die lebendige Erinnerung an jene große Zeit bewahrt der 90jährige Greis, der letzte Überlebende, der Richard Wagner noch persönlich gekannt hat. Mr.

„Du stolzes England, schäme dich!"

Wenn auch die Nachwelt dem Mimen nach Schillers Prolog zu „Wallensteins Lager" keine Kränze flicht, so haben doch zahlreiche Künstler der Bretter, die die Welt bedeuten, durch ihr Wirken bleibende Spuren hinterlassen. Der Heldentenor Albert Niemann hat als erster Bayreuther Siegmund und unvergleichlicher Tristan und Tannhäuser unvergänglichen Ruhm erworben, aber er ist außerdem durch einen „Zwischenfall" während seiner Tätigkeit am damals Königlichen Hoftheater in Hannover zu einer für seine Zeit beispiellosen Volkstümlichkeit gelangt.

Man schrieb das Jahr 1864. England hatte im Schleswig-Holstein-Konflikt eine drohende Protestnote bei den an der Aktion beteiligten deutschen Regierungen überreichen lassen. Albert Niemann, der als glühender Patriot über diese unverschämte englische Einmischung empört war, gab seinem Gefühl noch am gleichen Tage von der Bühne her beredten Ausdruck. Er sang an diesem Tage den Ivanhoe in Marschners Oper „Templer und Jüdin". Aber an Stelle des vorgeschriebenen Textes: „Du stolzes England, freue dich!" sang er die kühne Improvisation: „Du stolzes England, schäme dich!" Das Publikum jubelte dem Sänger begeistert zu, der entgegen den Bestimmungen des Theaterhausgesetzes dem Hervorruf Folge leistete, indes der englische Gesandte Mister Peater unter sichtbarem Protest das Theater verließ. Das Echo von Niemanns Extempore war über alle Maßen groß, aus allen Gegenden Deutschlands gingen ihm Zuschriften, Dankadressen und Lorbeerkränze zu. Das politische Nachspiel wurde erst später durch einen Notenaustausch und eine Verwarnung Albert Niemanns durch den ihm wohlgesinnten König von Hannover beigelegt. Das Beispiel Niemanns blieb nicht ohne Nachfolge. Bei einer Aufführung von Lortzings „Zar und Zimmermann" in München redete der Bassist Sigl als Bürgermeister von Saardam den englischen Gesandten mit den Worten an: „Haben Sie vielleicht auch eine Drohnote im Sacke? Nur heraus damit!"

Friedrich W. Herzog.

Musikalische Uraufführung in Salzburg

Nach dem Vorbild Münchens hat jetzt auch die Gauhauptstadt Salzburg regelmäßige Turmmusiken von der Höhe des Glockenspielturms gegenüber der Residenz eingerichtet. Bläser des Mozarteumsorchesters unter Leitung von Sepp Dorfner, der neben seiner Lehrtätigkeit am Mozarteum durch seine Musikarbeit in der HJ. bekanntgeworden ist, haben sich zu einem Klangkörper von hervorragender Spielkultur zusammengeschlossen. Bei der Dritten Turmmusik erklang als Uraufführung eine in hellem D-dur gehaltene „Feierliche Morgenmusik" von Sepp Dorfner, deren fanfarenhafter Auftakt und ohne Reibungen und Atempausen vorbildlicher Satz die Möglichkeiten reiner Bläsermusik in einem zeitgemäßen Klanggewand beispielhaft aufzeigten. Hzg.

Das „Konzertstück" für Horn und Streichorchester von G. Armando wurde vom Kammerorchester in Lissabon unter Leitung von Frederico de Freitas und mit dem ersten Hornisten José Silva Marques als Solisten zu erfolgreicher Erstaufführung gebracht.

Die Stadtbibliothek der Reichshauptstadt Berlin, Breite Str. 36 (im Marstallgebäude), eröffnete eine größere Musikalienabteilung zur allgemeinen Benutzung. Trotz der Kriegsverhältnisse ist es möglich gemacht worden, die vorbereitenden Arbeiten, die sich über eine Reihe von Jahren erstrecken und besonders seit der Machtübernahme tatkräftige Förderung erfuhren, jetzt zu einem gewissen Abschluß zu bringen. Es stehen in über 5000 Notenbänden fast alle wichtigeren Werke der Vokal- und Instrumentalmusik zur Verfügung, und zwar Gebrauchsmusik (auch zeitgenössische) wie Studienmaterial (Partituren, Gesamtausgaben usf.). Die Bestände werden vorläufig durch einen alphabetischen Katalog erschlossen, zu welchem alsbald noch ein systematischer Fachkatalog treten soll. Im Verein mit der schon seit längerem sorgfältig ausgebauten und stark benutzten Abteilung Musikschrifttum (über 9000 Bände, ferner 35 Musik- und Theaterzeitschriften im Lesesaal) wird die Musikabteilung der Stadtbibliothek mit ihren insgesamt etwa 15 000 Bänden den Ansprüchen der Benutzer in weitem Umfange gerecht.

Der Magdeburger GMD. Erich Böhlke hatte mit einem Gastkonzert in Budapest (mit dem Budapester Konzertorchester) einen starken Erfolg.

Ludwig Leschetizky, der Chemnitzer Operndirektor und Leiter der Städtischen Kapelle, hatte kürzlich — wie bereits im Vorjahre — in Rom einen nachhaltigen Konzerterfolg mit dem Römischen Orchester (u. a. Regers Mozart-Variationen und Schuberts 6. Sinfonie).

Albert Bittner bringt in den Sinfoniekonzerten der Stadt Essen im kommenden Winter folgende zeitgenössische Werke zur Aufführung: Werner Karthaus: Sinfonie c-moll (Uraufführung); Hans Pfitzner: Kleine Sinfonie; Ernst Pepping: Sinfonie C-dur; Franz Schmidt: 4. Sinfonie C-dur; Cesar Bresgen: Jagdkonzert; Philipp Mohler: Sinfonisches Vorspiel; D. Schostakowitsch: 5. Sinfonie D-dur.

Auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Marburg gab Prof. Walter Niemann (Leipzig) im Musiksaal des Jubiläumsbaues der Universität mit außerordentlichem Erfolg einen Klavierabend aus eigenen Werken.

Fritz Büchtgers „Hymnen an das Licht" für Bariton und Orchester kamen in den städt. Sinfoniekonzerten in Duisburg unter Leitung von GMD. Volkmann durch Kammersänger Arno Schellenberg so erfolgreich zur Aufführung, daß sie sofort wiederholt werden mußten. Auch in Nürnberg sang sie Rudolf Treuheit mit stürmischem Erfolg. Die nächste Aufführung ist im September in den städt. Sinfoniekonzerten in Bielefeld.

Durch Vermittlung der Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland im Deutschen Ausland-Institut Stuttgart hat das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern im Juni eine 14tägige Reise durch das Generalgouvernement unternommen. Auf dieser Reise wurden fast alle größeren Städte des Generalgouvernements wie Krakau, Lublin, Tschenstochau, Warschau und andere bespielt. Außerdem wurden Veranstaltungen in Posen und Litzmannstadt sowie im Reichssender Böhmen in Prag durchgeführt.

Die Ernst-Richter-Oper „Taras Bulba" gelangte im Rahmen des Sudetendeutschen Kulturmonats in Karlsbad unter Leitung des Komponisten mit großem Erfolg zur Aufführung.

In einer Feierstunde im Weißen Saal des Neuen Palais zu Darmstadt übergab Oberbürgermeister Wamboldt der Städtischen Jugendmusikschule ihre neuen Räume. Die Schule weist nach einem knappen Jahr im Instrumental-Gruppenunterricht bereits etwa 480 Schüler auf; rund 240 besuchen den Singgruppen-Unterricht. Weitere Abteilungen und Kurse der Schule, die unter Leitung des Darmstädter Komponisten und Pianisten Paul Zoll steht, sind im Aufbau. Die Musikschule der Volksbildungsstätte Darmstadt wird sich anschließen, so daß Darmstadt bald über eine umfassende repräsentative Musikschule für Jugend und Volk verfügen kann.

Josef Pöll gestorben

Im Alter von 67 Jahren starb in Hall in Tirol Professor Dr. Josef Pöll, der Sänger seiner Tiroler Heimat. Als Wiedererwecker der Lieder des Minnesängers Oswald v. Wolkenstein (1367 bis 1445), dessen Texten er mitreißende Melodien unterlegte, und als Schöpfer eigener Lieder im echten Volkston hat er sich im Herzen seiner Tiroler ein bleibendes Denkmal gesetzt. Als Chormeister der von ihm zu außerordentlicher künstlerischer Leistungsfähigkeit geführten Sängervereinigung „Die Wolkensteiner" hat er den Ruf dieses Chors weit über die Grenzen Tirols zu Klang und Anerkennung gebracht. Die Innsbrucker Universität verlieh Josef Pöll zu seinem 60. Geburtstag die Würde des Ehrendoktors, und im Jahre 1938 empfing er in Salzburg neben dem Dichter Franz Nabl den Mozart-Preis. Zum Gedächtnis Josef Pölls fand in der Innsbrucker Hofburg eine Feierstunde statt, in der Gauleiter und Reichsstatthalter Franz Hofer das Wirken des Verstorbenen würdigte, der Unvergängliches für Volk und Heimat geleistet habe.

Hzg.

*

Aus der Arbeit des Deutschen Volksbildungswerks

Prag

Der Deutschen Volksbildungsstätte in Prag, die am 3. Dezember 1939 in Anwesenheit des Reichsorganisationsleiters Dr. Ley, des Reichsprotektors Freiherr von Neurath, des Reichsleiters Bouhler und des Gauleiters Henlein eröffnet wurde, ist eine Musikschule angegliedert worden. Ihre Arbeit erstreckt sich auf den Unterricht in den Orchesterinstrumenten, Klavier, Cembalo, Orgel und den Volksinstrumenten, auf Chor- und Orchesterarbeitsgemeinschaften, musiktheoretische Unterweisungen und Rhythmikerziehung. In eigenen Veranstaltungen wird der Öffentlichkeit regelmäßig ein Einblick in die Arbeit der Kurse gegeben werden.

Würzburg

Die deutsch-italienische Arbeitsgemeinschaft der Volksbildungsstätte Würzburg hat zur Vertiefung der politischen und kulturellen Wechselbeziehungen der beiden befreundeten Nationen mit der Einrichtung von Konzertabenden begonnen, deren Programm ausschließlich italienischer Dichtung und Musik gewidmet ist. Es kommen dabei Werke älterer und zeitgenössischer Tonschöpfer zur Aufführung. Der zweite Abend stellte das Schaffen des verstorbenen Komponisten Ottorino Respighi in den Vordergrund.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.
Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter

32. Jahrgang | August 1940 | Heft 11

Wann ist eine Tonschöpfung schutzfähig?

Aus der Arbeit des Urheberrechtsausschusses der Stagma

Von Armin Knab, Berlin

Der Aufsatz von Dr. Julius Kopsch: „Der Schutz des musikalischen Einfalls" im Januarheft 1940 unserer Zeitschrift streifte auch die Aufgaben, die dem Urheberrechtsausschuß der Stagma zufallen. Der Vorsitzende dieses Ausschusses, Professor Dr. Armin Knab (selbst Jurist und schöpferischer Musiker), stellt uns nun dankenswerterweise die folgenden Ausführungen zur Verfügung.

Die Schriftleitung.

Bei der Verwaltung der der Stagma zur Verwertung übertragenen musikalischen Aufführungsrechte an Werken der Tonkunst ergeben sich begreiflicherweise nicht selten Zweifel über Bestehen und Art der Schutzfähigkeit der angemeldeten Werke. Für solche Zweifelsfälle ist ein Urheberrechtsausschuß eingesetzt, der die Schutzfähigkeit der ihm vorgelegten Werke zu prüfen hat. Die Begutachtung erfolgt nach zwei Gesichtspunkten:

1. Ist das Werk urheberrechtlich schutzfähig?
2. Ist die Veröffentlichung als schutzfähige oder nichtschutzfähige Bearbeitung eines freien oder geschützten Werkes oder als eine Neuschöpfung anzusehen?

Das Gutachten des Urheberrechtsausschusses ist maßgebend für die Frage, ob die Stagma überhaupt Aufführungsgebühren erhebt und verrechnet und wenn ja, welche Bestimmungen des Verteilungsplans für die Verrechnung maßgebend sind. Da den Berechtigten gegen die Entscheidung des Urheberrechtsausschusses nur der Rechtsweg offen steht und diese Entscheidung bis zum Vorliegen eines rechtskräftigen Gerichtsurteils für die Stagma bindend sind, ist die Tätigkeit des Urheberrechtsausschusses mit einer weittragenden Verantwortlichkeit verbunden, und es liegt in der Natur der Sache, daß die „Betroffenen" nicht immer mit der Entscheidung zufrieden sein werden. Die gesetzliche Grundlage der Entscheidungen ist bekanntlich das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. 6. 1901 mit seinen späteren Änderungen. Daß dieses Gesetz in seinen Grundgedanken erneuerungsbedürftig ist, steht an sich außer Frage, darf aber vor Einführung eines neuen Gesetzes, dessen Entwurf seit einem Jahre vorliegt, nicht zu einer willkürlichen Umdeutung im Sinne einer erwünschten Rechtsneuordnung führen. So einfach nun die beiden durch den Urheberrechtsausschuß zu prüfenden Gesichtspunkte formuliert sind, so vielgestaltig und mitunter schwierig ist die Anwendung des Gesetzes auf die flutende Fülle praktischer Einzelfälle, die zudem durch die neuen technischen Möglichkeiten (Rundfunk, Tonfilm) sich in Richtungen bewegen, an die man früher gar nicht dachte. Gleichwohl bildete sich auch bei dem Urheberrechtsausschuß wie bei anderen „Gerichtshöfen" eine gewisse Praxis heraus, die durch Vergleiche verwandter Fälle eine Stetigkeit der Entscheidungen verbürgt. Im folgenden seien einige Hauptfälle kurz gestreift.

Die Frage, ob ein Werk, das sich nicht als Bearbeitung darstellt, aufführungsrechtlich überhaupt schutzfähig ist, kommt außer bei nachgelassenen Werken begreiflicherweise nur ganz selten zur Erörterung, da es sich dann um Notengebilde handelt, die, wie etwa Fingerübungen und dergleichen, für eine öffentliche Aufführung keinesfalls in Betracht kommen. Einen um so breiteren Raum nimmt die Bearbeitungsfrage ein. Das Gesetz gibt keine Begriffsbestimmungen, während der Entwurf des künftigen Urheberrechtsgesetzes „Bearbeitungen, die eine eigenpersönliche Schöpfung des Bearbeiters sind", schützt. Die Rechtslehre bezeichnet Bearbeitungen als eine Veränderung des Werkes, die dessen Identität im wesentlichen unberührt läßt. Eine schutzfähige Bearbeitung liegt

aber nur vor, wenn eine individuelle formgestaltende Tätigkeit erkennbar ist. Bearbeitung und individuelle geistige Schöpfung schließen sich keineswegs aus. Eine Neuschöpfung durch Benutzung und Verarbeitung schon vorhandener Tonsätze ist gegeben, wenn das neue Werk im Verhältnis zu den benutzten ein Erzeugnis von selbständiger Art ist. Im einzelnen sind die Grenzen oft schwer zu ziehen. Nichtgeschützte Bearbeitungen sind zum Beispiel bloße Herausgaben, auch wenn Vortragszeichen und Spielanweisungen hinzugefügt sind, da diese dem Bereich der Interpretation angehören. Die Aussetzung des Generalbasses bei älteren Werken kann ungeschützt bleiben, wenn bei Orchester- oder Chorwerken die Aussetzung nur im Sinne der Schulregeln geschieht und eine individuelle formgestaltende Tätigkeit nicht zu erkennen ist. Es kann aber trotzdem auch eine sehr einfache Aussetzung des bezifferten Basses als geschützt anerkannt werden, wenn die Durchführung nach gewissen Stilprinzipien erfolgt ist, deren konsequente Einhaltung gerade das Anzeichen der persönlichen Gestaltung erkennen läßt. Bei solistischen Werken mit Generalbaß wird die Aussetzung selten so zwangsläufig sein, daß ein Schutz versagt werden muß. Zur Entscheidung stehen nicht selten auch Volksliedbearbeitungen für Akkordinstrumente, die durch bloße Angabe der Bässe mit Funktionsbezeichnungen der Akkorde gemacht sind. Auch hier kann es an der Schutzfähigkeit fehlen. Andere Grenzfälle liegen vor, wenn größere Werke, wie Oratorien, durch Kürzungen, Umstellungen von Teilen und Transpositionen für die heutige Aufführungspraxis hergerichtet sind. Hier wird sich die Tätigkeit des Herausgebers, die über den Rahmen der vom Dirigenten häufig für Einzelaufführungen vorgenommenen Veränderungen nicht hinausgeht, in der Regel überhaupt nicht als „Werk der Tonkunst" darstellen. Auch die Aneinanderreihung unveränderter geschlossener Stücke aus Opern zu einer Suite fällt unter diesen Punkt.

Recht erheblich ist dagegen die Spannweite der geschützten Bearbeitungen. Von der schlagermäßigen Fassung des Volkstanzes, vom Potpourri bis zum kunstvollen Chor- oder Orchestersatz reicht diese Gattung. Auf diesem Gebiete setzt auch am häufigsten die Kritik ein, die in der Annahme einer bloßen Bearbeitung eine Verkennung der schöpferischen Leistung erblicken will. Ein bloßer Hinweis mag aber da zur Vorsicht stimmen. Bei Werken der Tonkunst, die keine Bearbeitungen sind, kann die Qualität als solche für die Belange der Stagma keinerlei Bewertung erfahren. Der sinfonische Versuch eines Anfängers wird, wenn er nur zur Aufführung gelangt, nach dem gleichen Schlüssel bewertet wie das Meisterwerk eines Großen der Tonkunst. Die ausgleichende Gerechtigkeit kann hier nur darin liegen, daß sich minderwertige Werke auf die Dauer doch nicht durchsetzen. Eine Abstufung nach dem absoluten Wert liegt außerhalb des Möglichen. Die oft langdauernde Verkennung bahnbrechender Werke durch die Mitwelt und die Fachgenossen beweist dies zur Genüge. Man wird also auch bei den geschützten Bearbeitungen nach einem objektiven Anhaltspunkt dafür suchen müssen, ob die Grenze zur Neuschöpfung überschritten ist. Dies ergibt sich aus der Fragestellung, ob im wesentlichen die Identität mit dem Hauptwerk noch gewahrt ist. Hört die Gemeinde einen einzelnen Choral im Satze von Bach, so hört sie eben doch etwa den Choral „Aus tiefer Not", aber nicht ein selbständiges Werk der Tonkunst von Bach. Gelangt aber eine Kantate von Bach zur Aufführung, in die die gleiche Bearbeitung eingebaut ist, so wäre es freilich eine Verkennung, hier nicht von einer Neuschöpfung sprechen zu wollen. Es sind jedoch Erwägungen im Gange, Bearbeitungen von besonders schöpferischem Eigenwert herauszuheben.

Auf dem Gebiete der geschützten Bearbeitungen liegen nun die Entscheidungen des Urheberrechtsausschusses, wenn es sich um Aussetzung bezifferter Bässe handelt, wenn Volkslieder oder Tänze zu Orchesterstücken verarbeitet sind, wenn Choräle für Orgel oder Chor gesetzt sind. Das weite Gebiet der Volksliedsätze bis zu den Volksliedvariationen gehört ebenso hierher wie die virtuose Übertragung eines Strauß-Walzers auf zwei Klaviere. Häufig bleibt es jedoch nicht bei der Beibehaltung des gegebenen Grundgedankens; Einleitungsteile, Überleitungen oder kleinere neue Einschaltungen kommen dazu. Wann liegt nun Bearbeitung vor, wann Neuschöpfung? Dies ist immer die schwerwiegende Frage, die zur Entscheidung steht. Maßgebend wird oft die Gesamtgestaltung sein; der Komponist hat eine übergeordnete architektonische Form geschaffen, er hat den Textinhalt der einzelnen Strophen programmatisch ausgedeutet, er hat eine in sich geschlossene Suite aus Einzelbearbeitungen hergestellt. Hier kann überall schon Neuschöpfung gegeben sein. Mitunter muß der Ausschuß bei einer Vermengung von bearbeiteten und neuen Teilen empfehlen, den halben Komponistenanteil zu verrechnen. Das Vorliegen einer Neuschöpfung ist selbstverständlich bei Variationen über ein gegebenes Thema, bei einer Sonate über Kinderliedthemen, bei einem Orchestervorspiel über einige Takte aus einem Lied — alle diese Fälle kommen vor. Bei Werken der Unterhaltungsmusik ist die Grenze zwischen Fantasie und Paraphrase und bloßer Bearbeitung oft recht fließend. Selbstverständlich kann niemals die Betitelung des Werkes maßgebend sein. Die Arbeit des Ausschusses wird bedeutend erleichtert, wenn der Autor bei Bearbeitungen die Quellen angibt oder mit vorlegt oder wenigstens anführt, wie weit fremder Stoff übernommen ist.

Eine Aufgabe von musikgeschichtlicher Tragweite

fiel dem Urheberrechtsausschuß durch Begutachtung der Originalausgaben der Werke Anton Bruckners zu. Hier liegen die Verhältnisse besonders verwickelt, da einerseits über dem Zustandekommen der bisherigen Fassungen heute noch Dunkel schwebt und diesen Fassungen nicht etwa jeweils bloß eine Originalfassung Bruckners gegenübersteht, sondern die sogenannten Originalfassungen aus den immer neu einsetzenden Arbeitseingängen des Meisters vielfach erst erschlossen werden mußten.

Die angedeuteten Fälle mögen genügen, ein Bild von der vielseitigen und verantwortungsvollen Tätigkeit des Urheberrechtsauschusses der Stagma zu geben.

Oberrhein und Niederrhein: einst musikalische Einheit

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Fast alle Kriege, die Frankreich seit über einem Jahrtausend führte, zielten darauf ab, sich Stück um Stück das 880 durch den Vertrag von Verdun an das ostfränkische (deutsche) Reich gefallene Lotharingien (Lothari regnum) anzueignen, das von der Schelde- bis zur Rhonemündung reichte.

Dieses Großlotharingien war durchaus einheitlich von Germanen besiedelt von Flandern (salische Franken) und der Nordsee bis zur Rhone, wo sich die Burgunder niedergelassen hatten. Doch führt es in diesem Rahmen zu weit, Hochburgund und Arelat, das 1305—1678 fetzenweise dem Alten Reich entrissen wurde, einzubeziehen. Um so mehr soll uns hier jene natürliche Einheit beschäftigen, die den Rhein von der Quelle bis zur Mündung im Schutze der großlotharingischen Westmark zu einer einzigen riesigen Kulturstraße zusammenschloß. Sie wurde infolge tausendjähriger westlicher Politik so systematisch zerschlagen, daß es vielen zunächst schwerfallen will, sich diese geschichtlichen Tatsachen ins Gedächtnis zu rufen. Dennoch waren es stets dieselben westlichen Feinde, ob sie nun Lothringen, den Sund- und Breisgau, die zehn elsässischen Reichsstädte oder Flandern, Brabant, den „Kohlenwald" bei Cambrai, den Hennegau oder Luxemburg rauben wollten. Dies brachte so viele Besitzwechsel, Verwüstungen und dynastische Verschiebungen mit sich, daß von jener Kultureinheit des Ober- und Niederrheins freilich kaum noch Spuren übrigblieben. Am wenigsten konnten ihre steinernen Denkmäler, die Dome am Rhein von Konstanz, Basel, Straßburg, Speyer, Worms, Mainz, Köln und weiter bis Utrecht zerstört werden.

Auch im Schrifttum künden davon noch große Namen wie Albertus Magnus, der vom Oberrhein dem Niederrhein geschenkt wurde, wie Erasmus von Rotterdam, der rheinaufwärts nach Basel und Freiburg i. Br. kam. Selbst in der Malerei sind noch starke Verbindungen zwischen oberrheinischen und niederländischen Meistern unverkennbar. Ebenso zwischen den großen Mystikern, von Seuse-Konstanz über Tauler (Straßburg) und Meister Eckart (Köln) bis zu den niederländischen Mystikern. Schwieriger wird dies in der Musik, deren Blüte schon in Zeiten der burgundischen Kriege fiel, also der Dombaukunst erst zögernd folgte. Weshalb? Was beschwerte die wohl älteste und frühste der Künste, die Musik, sosehr beim Wettlauf mit ihren Schwestern, daß sie ins Hintertreffen geriet? Wir sind doch geneigt, die Töne als ein viel leichteres, schmiegsameres und bildsameres Material zu betrachten, als den harten Stein, der schon bald nach der Jahrtausendwende in solch überaus kühnen Bildungen gen Himmel ragte?!

Die Kunst der Mehrstimmigkeit, die sich tastend aus dem Organum, Discantus und Fauxbourdon emporentwickelte, ist gewiß so echte Gotik wie die der Münster und Dome am Rhein, mußte aber noch härter errungen werden als die Geheimkunst der Bauhütten. Konsonanzen und Schlüsse, Quinten, Quarten, Terzen gar, Stimmführung und Kontrapunkt: wieviel Schweiß der Edelsten kostete doch jeder Fortschritt, jede neue Tonverbindung, jedes Gesetz linearer Führung! Hierin fiel den Niederländern die Pfadfinderrolle zu, nachdem der Oberrhein in der Germanisierung der Gregorianik (St. Gallen, Reichenau, Lorsch), im Schaffen der Sequenz und des Tropus wie in der Entfaltung des Minnesanges führend gewesen war. Hier, in der Blüte der Stauferzeit, war die Einheit von Ober- und Unterrhein noch ungestört: dies beweisen die Minnesänger, die in so überraschend reicher Zahl am ganzen Hochrhein saßen, rheinabwärts bis zur Heimat Reinmars von Zweter und Heinrichs von Veldeke, dessen Geschlecht bei Maastricht beheimatet war. Aber schon kündigte er (seit etwa 1170) den Einfluß westfränkischer Lyrik an, die allzufrüh an unsern Höfen sich einzuschmeicheln wußte. Die Geschichte vom Schwanenritter, der an der Schelde der vom ländergierigen Grafen Friedrich von Telramund hart bedrängten Elsa von Brabant im Gotteskampf beistand, wanderte rheinaufwärts und fand in Straßburg und Basel durch Konrad von Würzburg neue dichterische Formung.

Dieser kulturellen Einheit entsprach damals auch, soweit dies bei der schon im Alten Reich einsetzenden vielfältigen Zerklüftung der dynastischen Häuser möglich war, hier und da eine politische Verbindung, z. B. durch die Wittelsbacher, die unter Kaiser Ludwig sich zu Bayern und Kurpfalz u. a. die Grafschaften Hennegau (um Mons), Seeland und Holland 1345 erwarben, dazu noch Friesland.

Damals gelangten auch frühste niederländische Anregungen zur Polyphonie an den Hochrhein, wo erstmals deutsche Motettencodices zweistimmig angelegt sind: die Engelberger Handschrift 314 vom Jahre 1372 und eine weitere, die Martin Gerbert im Schwarzwaldkloster St. Blasien besaß und beschrieb. Wohl verbrannte sie bald darauf, konnte aber durch den Straßburger Musikforscher Friedrich Ludwig im British Museum in einem zweiten Exemplar wieder entdeckt werden. Die schnellen Fortschritte der sich folgenden niederländischen Kontrapunktschulen fanden auf ihrem Zug nach Deutschland mit auffallender Regelmäßigkeit zunächst ihren Weg rheinaufwärts bis in die singfrohe, kulturell früh aufblühende Bodenseegegend und St. Gallen. Wir können hierbei ziemlich deutlich verschiedene Wellen nachweisen, bis der Oberrhein selbst wieder auch in der Polyphonie als Gebender auftreten konnte:

1. Frühste Zeugen sind uns die genannten Motetten im Kloster Engelberg links und St. Blasien rechts des Hochrheins von 1372 n. Zw.

2. Eine mächtige neue Welle kam beim Konstanzer Konzil 1414—1418, wo die berühmtesten niederländischen A-cappella-Chöre, Brügge, Gent, auch Cambrai im Münster und bei anderen festlichen Anlässen sangen, unter ihnen sehr wahrscheinlich auch der Singknabe Wilhelm Dufay, der bald von sich als einer der bedeutendsten niederländischen Meister reden machte. In seiner stattlichen Schülerzahl zählte er auch den späteren Herzog Karl den Kühnen von Burgund, der wohl gern mit seinen niederländischen Kapellen prunkte, aber durch seinen sinnlosen kriegerischen Ehrgeiz und Machthunger unsägliches Elend über die ganzen Lande links des Rheins brachte.

3. Auf dem Konstanzer Konzil mag auch der späte Minnesänger Oswald von Wolkenstein mächtige Anregungen für seine polyphonen Künste gewonnen haben, die sich schon zaghaft in seinen zweistimmigen Liedern erproben, frischer in seinen „fugae", noch kaum Keimzellen unserer Fugen, sondern schlicht-strenge Imitationen, wobei eben die eine vor der andern Stimme herflieht. Oswald von Wolkenstein fand damit auf den oberrheinischen Schlössern auf seinen Ritterfahrten vielen Beifall; so wohl auch in Heidelberg, Überlingen usw. Hier mag er auch Hohenfels besucht haben, die Burg, auf der zwei Jahrhunderte zuvor sein großer Minnesängerkollege Burkard von Hohenfels so kräftige Töne anzuschlagen wußte.

4. Aus der Lehre der um 1430 gebornen niederländischen Meister mag der aus Armentières stammende Johann Martini an den Oberrhein gekommen sein, der als Priester am Konstanzer Dom bis 1471 wirkte, dann nach Modena, 1474 nach Mailand, 1489 nach Ferrara ging. Die Italiener nannten ihn mit Achtung „Marino d'Allemagna", womit sie bestätigten, daß sie damals noch keinerlei Unterschied zwischen Alemannen vom Oberrhein und Franken vom Niederrhein machten, während sie Saxones sonst von den Bajuvari unterschieden. Freilich mögen sie auch damit zum Ausdruck gebracht haben, daß er aus Deutschland kam.

5. Der nach seiner westfälischen Heimatstadt genannte Johannes von Soest (Susato), der uns in seiner gereimten Selbstbiographie von den unauslöschlichen Eindrücken erzählt, die niederländische Polyphonik auf ihn in Kleve, Gent und Brügge machte, so daß er sich mit Feuereifer ihrem Studium ergab, wirkte 1472—1495 in Heidelberg als kurfürstlicher Singemeister (Kantor) in der Schloßkapelle. Unter seinen Schülern sei Sebastian Virdung genannt, der später in Konstanz als Magister der Singknaben wirkte, dann in Basel, wo er das als Quellenwerk ungemein wichtige „Musica getutscht", ein Lehrbuch, herausgab.

6. Wieweit die übrigen Kantoren um 1472 an Oberrheinhöfen sich niederländische Kontrapunktik zu eigen gemacht hatten, bedarf noch klärender Forschungen. Dies gilt besonders von den Kantoren in Pforzheim, unter deren „symphoniacis" auch der junge Johannes Reuchlin sang, und in Baden-Baden, wo der Kantor Frey, der spätere Kanzler, an der Stiftskirche wirkte.

7. In Straßburg komponierten Heinrich Loufenberg, Zeltenpferd und Heinrich Heßmann schon kontrapunktisch um 1441, wie das einzig noch gerettete Inhaltsverzeichnis der 211 polyphonen Tonsätze in der 1870 in Straßburg verbrannten Loufenberg-Handschrift erkennen läßt. Doch darf man annehmen, daß Heinrich Loufenberg schon früher in Freiburg i. Br. Lieder kontrapunktisch ausarbeitete.

8. Nach Johannes de Susato, der 1495 Heidelberg verließ und nicht hier, wie Hans Joachim Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik" meint, starb, sondern in Frankfurt a. M., kam Arnold Schlick an den kurpfälzischen Hof (hier seit 1499 nachweisbar bis 1517) und setzte mit feinem Geschmack deutsche Volkslieder kontrapunktisch für „die orgeln und lauten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken und die dritt dartzu singen, etlich on gesank mit dreien". Er verminderte also wieder die 9—12stimmige Kontrapunktik seines Vorgängers Johannes von Soest, die selbst dem Niederländer (in Groningen geboren) Rudolf Agricola, dem Heidelberger Humanisten und Tondichter, zuviel geworden war, wie er 1484 in einem Briefe an J. Barbirinaus erkennen läßt. Soest und Schlick, der Westfale und Deutschböhme, waren die ersten deutschen Kontrapunktiker am Oberrhein, die schon als Meister der Polyphonie Achtung genossen und in Heidelberg die niederländischen Meisterwerke aufführten. Zugleich war Schlick der Lehrer Paul Hofhaimers gewesen, der mit Heinrich Isaac, seinem Konstanzer Schüler Ludwig Senfl

und den Hofhaimer-Schülern Hans Buchner (Konstanz), Hans Kotter und Othmar Luscinius (aus Straßburg, im Karthäuserkloster bei Freiburg i. Br. gestorben), Konrad Brumann (Speyer), Leonhard Kleber (Pforzheim) und Gregor Pesch (Heidelberg) die Kontrapunktik aus eigener Kraft weiterentwickelt. Sie alle beweisen mit den anderen oberrheinischen Kontrapunktikern Glarean, Sixt Dietrich, Benedict Ducis, Stefan Zirler, Lorentz Lemlin, Georg Forster und Caspar Othmayr, daß die Kontrapunktik nicht nur den Niederländern und Flamen eigen ist, sondern ein Erbe germanisch-deutschen Empfindens und Könnens, eine ausgesprochen nordische Ausdruckskraft voll herber Größe und über niedere Leidenschaften hebender Logik. So empfand sie auch Erasmus von Rotterdam, der Schüler des niederländischen Meisters J. Obrecht, der in Basel wirkte und seinem Freunde Glarean wohl manche wertvolle Auskünfte zur Polyphonie geben konnte.
9. Kann sich Konstanz rühmen, dem bedeutendsten niederländischen Kontrapunktisten seiner Zeit, Heinrich Isaac „de Flandria", wie er sich selbst unterschrieb, 1508 wohl den größten Kompositionsauftrag seines Lebens erteilt zu haben, den „Choralis Constantinus", so zählte die Heidelberger Schloßkapelle unter ihren Leitern nicht nur Johannes von Soest, sondern auch einen geborenen Niederländer: Christian Janszone Hollander, von dessen Heidelberger Tätigkeit allerdings nur wenig verlautet. Münchener Kreisarchivakten beziehen seine Titulatur als „bayrischen" Kapellmeister auf eine Anstellung am Heidelberger Hofe, wo er vielleicht schon 1557—1559 unter Ott-Heinrich diente. Viel besser sind wir über seine frühere und spätere Tätigkeit unterrichtet: 1549—1557 war er Sangmeister an St. Walburga in Audenarde, 1559—1564 in Wien Kapellsänger Kaiser Ferdinands und gab 1570 „Newe teutsche geistliche und weltliche Liedlein mit viern, fünff, sechs, siben und acht stimmen", 1573 ein Buch Tricinien heraus.
Wie die überaus reichen Musikschätze der Heidelberger Schloßkapelle beweisen, wurden hier alle niederländischen Meister, außer den Genannten vor allem Josquin de Près, Brumel, Pipelare, Ghiselin, Carpentras, Nicolaus Gombert usw. neben Willaert, Verdelot und Arcadelt gepflegt. Nehmend und gebend stand Heidelberg und der ganze Oberrhein mit den Flamen und Niederländern auch noch im 17. Jahrhundert in enger Fühlungnahme. Hatten die Heidelberger Kurfürsten besonders enge Kampfgemeinschaft mit dem verschwägerten Hause Oranien geschlossen, so unterhielten auch die Universitäten Heidelberg und Leyden u. a. engste Beziehungen. Der 1577 in Heidelberg geborene Gerhard Johann Voß lehrte und starb als „größter Polyhistor der Niederländer" 1649 in Amsterdam (1622—1631 in Leyden). Wie sein Sohn beschäftigte er sich mit der Metrik und Musik der Sprache und des Gesanges. Mit Prof. Böckelmann zogen viele Heidelberger Studenten 1672 nach Leyden und kämpften dann wacker mit gegen die einfallenden Franzosen Ludwigs XIV., unter ihnen Johann Hieronymus Graf, der 1677 als Kantor in Bremen drei Jahrzehnte lang wirkte, dann in Berlin.
1667—1668 waren die Niederlande, die seit einem Jahrhundert spanisch geworden waren, der Zankapfel zwischen Ludwig XIV. von Frankreich und den spanischen Habsburgern und verloren (im Frieden von Aachen 1659 Artois) Lille, Armentières und Douai; Flandern, Maubeuge und andere Grenzgebiete folgten gleichzeitig mit Lothringen, Elsaß, Straßburg, Freiburg! Seitdem störten die Westmächte systematisch die alte Einheit zwischen Ober- und Unterrhein.
All diese Lande unserer alten, von den Alpen bis zu den Rheinmündungen sich hinziehenden Westmark, in die zur Stauferzeit auch die Gaue rechts und links der Schelde inbegriffen waren, boten den westlichen Räubern nicht nur reichste Bodenschätze, sondern auch einen kulturellen Zuwachs, der reich an soldatischen, wissenschaftlichen und besonders musikalischen Begabungen war. Bezog doch Napoleon I. seine besten Generäle aus dem Elsaß (Rapp, Kellermann, Kleber usw.), von wo auch erfinderische Instrumentenbauer (die berühmten Erard hießen eigentlich Ehrhardt; die Geschlechter der Silbermann versorgten ganz Frankreich mit Orgeln, Klavieren und Spinetten) und Tondichter angelockt wurden: aus Straßburg Johann Schobert, Edelmann, Joh. B. Weckerlin, die Väter von Rudolf Kreutzer und Adolphe Adam, Georg Kastner, Edourd Schuré (eigentlich Schurer) und der andere Wagner-Apostel Henry Lichtenberger, Albert Schweitzer u. a. Aus Deutsch-Lothringen bekamen sie ihren besten Bach-Kenner neben A. Schweitzer: André Pirro, dessen Vorfahren gute Deutsche waren.
Erstaunlich groß ist der germanische Anteil an Musikbegabungen, die sich die Franzosen durch ihre politischen Machtmittel aus den Niederlanden holten. Dies gilt schon für die ersten Blütezeiten niederländischer Kontrapunktik. Besonders bewarben sie sich um die großen Flamen, wie Johann von Okeghem (c. 1430—1495), Jakob Obrecht (etwa 1450—1505), unter denen sich wohl manche wallonisierte Namen verbargen. Einige der größten Flamen zogen es allerdings vor, im stammverwandten Deutschland zu wirken, wie der wohl aus Brügge gebürtige Heinrich Isaac (etwa 1440—1517) und Orlando di Lasso aus Mons im Hennegau, das seit 1345 wittelsbachisch war, dann 1433 von den Franzosen anektiert wurde. Zu diesem germanischen Musikerblut gehört zweifellos auch Verdelot (etwa 1510—1565), J. Arcadelt (1510 bis etwa 1560) und Adrian Willaert (etwa 1490—1562); von den späteren die in Lüttich geborenen (1742) Grétry und Cesar Franck (1822 bis

1890), der 1802 in Loewen geborene Ch. Aug. Bériot, der 1854 in Ostflandern geborene Edgar Tinel und der 1820 in Verviers geborene H. Vieuxtemps; mütterlicherseits weisen sie auf flämische Abkunft, was leicht übersehen wird, wie ja Französierung der Namen damals in den Grenzbezirken vorkam.
Die stets zahlreiche deutsche Musikerkolonie in Paris (aus dem Rheinland der Vater Julius Stockhausens, des berühmten Baritonisten, und sein Freund Urhan [richtiger zu deutsch Auerhahn], der bekannte Geiger) blieb uns lebendig in der Erinnerung durch Richard Wagner, den ja auch die gleißende Lutetia angezogen und fast verschlungen hätte. Sie waren alle Opfer der westlichen Verlockungen, jenes Irrlichts, das vollendete, was brutaler Raub unserer Grenzlande unserm Volk noch nicht hatte entwinden können.

Kriegsmusik — Feldmusik — Militärmusik

Von Rudolf Sonner, Berlin

Die Kriegsmusik ist wohl so alt wie die Menschheit selbst. Es ist zunächst weniger die Melodik als der vitale Rhythmus, der den Menschen anfeuert, der — je nach der Vorstellungswelt — nicht nur die eigenen, sondern auch die außermenschlichen Kräfte mobilisiert und jene Kampfbegeisterung und Tapferkeit erzeugt, die zum Siege notwendig ist.
Eine Bestätigung organisierter germanischer Kriegsmusik überliefert uns Plutarch: „Nicht in ungeordnetem und wahnsinnigem Sturm und nicht mit ungefügem Schlachtruf, sondern indem sie mit gleichmäßigem Sprung und im Takte die Waffen zusammenschlugen, ließen die Ambronen oftmals ihren Namen erschallen, sei es, um sich selbst anzufeuern, sei es, um durch die Verkündung dieses Namens die Feinde zu schrecken." Hier sind die sozial-disziplinarischen Kräfte des Tanzes dem Kriegshandwerk bewußt dienstbar gemacht. Der gemeinsame Gesang, das Zusammenschlagen der Waffen in strengem rhythmischen Gefüge strafft das Zusammengehörigkeitsgefühl der Mannschaft und steigert den Mut. Daß die Germanen beim Aufmarsch zum Kampf sangen, berichtet uns auch Tacitus. Er führt dann in seinem Bericht aus: „Durch den Gesang anderer Lieder, barditus genannt, entflammen sie den Mut und sagen aus dem Schallen allein schon den Ausgang des bevorstehenden Kampfes vorher. Sie glauben nämlich zu schrecken oder sind selbst in Angst, je nachdem es in ihren Reihen dröhnt, und es erscheint dies nicht mehr wie Menschenstimmen, sondern wie ein Zusammenklingen des Heldengeistes. Vor allem wird darauf gehalten, ein rauhes Tönen und ein stoßweises dumpfes Brausen hervorzubringen, indem man die Schilde vor den Mund hält. So schwillt die Stimme durch den Widerhall voller und gewaltiger an."
Das In-den-Schild-Singen hat den Zweck, die Stimme ihres natürlichen Klanges zu entkleiden, d. h. sie zu verändern, aber auch zu verschrecklichen, ein Brauch, wie er in verschiedenen Abarten in vielen frühen Kulturschichten vorkommt. Die Stimme muß über das Menschliche hinaus gesteigert werden; denn ihr Klang bringt ja die Offenbarung der Götter für den Ausgang der Schlacht. Dieser Glaube an die Kraft der Musik beruht hinwiederum auf der Vorstellung, daß sie eine Erfindung des Sangesvaters Wotan ist, der ja auch die Runen geschaffen hat.
Der römische Militärschriftsteller Flavius Vegetius Renatus kennzeichnet den Schildgesang der Germanen als einen „von leisem Summen bis zum Brausen anschwillenden schauerlichen Ruf".
Wir dürfen uns aber unter diesem Schildgesang kein regelloses, wildes Gebrüll vorstellen. Er war sinnvoll geordnet und durch militärischen Befehl geregelt. In verkümmerter Form lebt der Schildgesang über viele Jahrhunderte hinweg als Feldgeschrei fort.
Jedes kriegerische Volk sorgt durch sportliche Übungen für die körperliche Ertüchtigung seiner Jungmannen. Zu den regelmäßigen Waffenübungen zählte auch der Schwerttanz. Auch darüber berichtet uns Tacitus: „Es gibt nur eine Art von Schauspiel bei ihnen, das bei jeder Zusammenkunft wiederkehrt. Nackte Jünglinge, die dieses Spiel als Sport betreiben, führen zwischen Schwertern und Speeren einen gefährlichen Tanz aus. Übung brachte Kunst, diese Anmut. Doch tun sie dies nicht zum Erwerb oder Verdienst: das Vergnügen der Zuschauer ist der einzige Lohn für die kühne Verwegenheit."
Waffentanz und Schlachtgesang waren aber nicht die einzigen Äußerungen der kriegerischen Haltung der Germanen. Ihnen stand auch eine Vielfalt an Instrumenten zur Verfügung. Es entsprach ganz der heroischen Vorstellungswelt der Germanen, daß Heimdall, der Wächter von Walhall, mit Hornruf die in siegreicher Schlacht gefallenen Helden begrüßte. Das Stierhorn als Signalgerät hält sich bis weit in die geschichtliche Zeit hinein. In alemannischen Gebietsteilen hat sich das Harschhorn, bezeichnenderweise auch „Stier von Uri" genannt, bis ins 18. Jahrhundert als Kriegsinstrument erhalten. Der Hornbläser oder Horner hatte eine gehobene Stellung und bezog — wie der spätere Heerpauker — im Alter einen Ehrensold. Das Hifthorn ist nachweislich seit der frühgeschichtlichen Zeit

das Attribut des Heerführers. An Stelle des naturgegebenen Materials trat später Bronze, Silber, Gold und auch Elfenbein, daher der Name „Olifant". Zwar hatten solche Instrumnete eine überaus starke Rufweite, allein der gedrungene konische Verlauf dieser Hörner ließ neben dem Grundton nur wenige Teiltöne zu. Um ein vollwertiges Instrument daraus zu schaffen, wurden später Grifflöcher eingebohrt. So führt ein direkter Weg vom Grifflochhorn zum späteren Zink. Georg Karstädt hat darüber in wissenschaftlich wertvoller Form in seiner Dissertation „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts" diese Entwicklung anschaulich aufgezeigt. Besonders lobenswert ist die Tatsache, daß er dabei im Gegensatz zu der von der jüdischen Musikwissenschaft konstruierten Herleitung dieses Instrumentes aus Asien dem nordeuropäischen Kulturraum zuordnet, wie das ja auch die historische Entwicklung eindeutig aufweist.

Welche vielfache Verwendung die Heerhörner in der großen Alemannenschlacht bei Straßburg im Elsaß (357 n. Ztw.) fanden, wird uns von Ammianus Marcellinus anschaulich geschildert.

Schöpfungen der steinzeitlichen Kultur sind Flöte und Trommel. Wann sich die Wandlung vom reinen Kultinstrument zum Kriegsinstrument vollzogen hat, läßt sich heute schwer bestimmen. Eines aber steht mit Sicherheit fest, daß sie nicht — wie die jüdische Musikwissenschaft es immer dargestellt hat — aus Asien bei uns eingeführt worden sind. Die Verbreiter dieser Irrlehre sind nicht einmal stutzig geworden, daß z. B. die der Landsknechtsmusik eigentümliche Querflöte als „Schweizerpfeif" und von den Franzosen sogar als flûte alemande bezeichnet wurde.

Das Zusammenspiel von Flöte und Trommel hat sich erhalten von der vorgeschichtlichen Zeit bis in unsere Tage.

Pfeifer und Trommler machen die Feldmusik bei den Heerhaufen des frühen Mittelalters. Wir finden sie wieder bei den Landsknechtsheeren des 15. Jahrhunderts. Sie begegnen uns bei den fürstlichen Söldnern der Religionskriege, bei den landesherrlichen Soldaten des Absolutismus, in den Heerverbänden Friedrichs des Großen, in den Befreiungskriegen und letzthin in der Wehrmacht unserer Tage. Aus ursprünglich wenig Pfeifern und Trommlern sind heute die Spielmannszüge geworden, wobei die Pfeifer außerdem noch Hornisten sind.

Wie dem Heerführer das Hifthorn, so blieb dem Ritterstand die Trompete eigen und mit ihr zusammen die Pauke. Heerpauker und Feldtrompeter standen im Offiziersrang. Neben dem Signaldienst und der Feldmusik gehören zu ihren Obliegenheiten diplomatische Missionen, Überbringen von geheimen Botschaften, Parlamentärsverhandlungen u. ä. Sie waren standesmäßig streng abgeschlossen, zunftmäßig organisiert und im Genuß weitgehender Vorrechte. Daher kommt es, daß heute noch der Pauker dem Regiment vorausreitet. Einer der letzten Trompeter im überlieferten Sinn war Johann Caspar Altenburg, dessen Sohn noch einmal alles über diesen Stand Wissenswerte in seinem Buch „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukenkunst, 1795" zusammenfaßte.

Von einer Militärmusik in unserem Sinne kann man erst sprechen seit der Einführung des Gleichschrittes. Das geschah unter Friedrich Wilhelm I. Die Preußen lernten ihn von dem Hessen-Kasselschen Regiment, das ihn seinerseits sich im Dienste des Kaisers auf Sizilien angeeignet hatte. Das Antreten mit dem linken Fuß stammt von den Niederländern unter Moritz von Oranien. Welche Entwicklung die Militärmusik genommen hat, kann man am besten ermessen, wenn man eine heutige Regimentsmusik mit einer aus der Zeit Friedrichs des Großen vergleicht, die damals aus 6 Hoboisten bestand (2—3 Schalmeien, 2 Baßpommern oder Dulcian und einer Trompete), während heute das Musikkorps eines Infanterieregiments mindestens 40 Musiker zählt.

Welche volkskulturelle Bedeutung die Militärmusik heute hat, habe ich in einem früheren Artikel in diesen Blättern dargestellt.

Leider gibt es bis heute noch keine zusammenfassende Geschichte der Militärmusik, und auch Peter Panoffs Buch „Militärmusik in Geschichte und Gegenwart", erschienen im Verlag Karl Sigismund, Berlin 1938, entspricht nicht dem, was man nach dem Titel erwarten könnte. Eine Geschichte der deutschen Militärmusik hätte so angelegt sein müssen, wie wir es bisher in ganz rohen Zügen umrissen haben. Von Militärmusik kann man eben erst von ungefähr 1720 ab sprechen. Das, was vorausging, war Feld- und Kriegsmusik.

In der „Vorschau" zu seinem vorliegenden Buch bekennt sich Peter Panoff zur Kulturkreislehre und der von ihr beeinflußten vergleichenden Musikwissenschaft, um dann festzustellen, „daß die Völker ursprünglich aus einer gemeinsamen Quelle ihre Musikinstrumente bezogen haben". Auf dieser alten Irrlehre ist also Panoffs Buch fundiert. Sie wurde bereits von Alfred Rosenberg widerlegt, der in Lübeck anläßlich der 2. Reichstagung der Nordischen Gesellschaft am 26. Juni 1935 ausführte: „Die alte Lehre, daß die Völker Europas aus Asien eingewandert seien, daß somit dort im Osten die leibliche und geistige Heimat Europas liege, ist heute restlos als unrichtig erwiesen. Der ‚Sinn der Weltgeschichte' ist nicht, wie konfessionelle und oberflächliche Geschichts- und Weltanschauung lehrte, von Osten nach Westen gezogen, sondern die schöpferische Tat der uns betreffenden Jahrtausende erscheint als eine immer wieder hervor-

tretende Ausstrahlung von Völkerschaften aus dem Norden nach dem Süden und dem Südosten zu sein." Im selben Jahr bei der Tagung des Reichsbundes für Vorgeschichte in Bremen führte der Reichsleiter aus: „Und schließlich zerschlug die Rassenkunde, verstärkt durch die Vor- und Frühgeschichtsforschung, auch noch einen letzten Zwangsglaubenssatz der Vergangenheit. Asien galt früher als die Wiege der Menschheit, als der Ursprungsort aller großen Kulturen. Nun zeigte es sich auf Grund neuer Forschungen, daß die im neunzehnten Jahrhundert festgestellte Verwandtschaft zwischen den Indogermanen nicht die Wirkung einer geistigen Strömung von Südosten nach Nordwesten darstellte, sondern daß umgekehrt schon längst vor der germanischen Völkerwanderung nordische Stämme aus Zentral- und Nordeuropa in vielen Wellen hinübergeflutet waren bis weit nach Zentralasien, Iran und Indien. Die Entstehung der Kulturen wurde nun in ihrem W e s e n anders gedeutet, aus hypothetischen Versuchen wurde plötzlich die Erkenntnis gewonnen, daß nicht etwa Kulturkreise Menschen schaffen, sondern daß bestimmte Menschenarten ihre bestimmte Kultur erzeugen, die dann von sich aus andere Völker unter ihre geistige Herrschaft zwingt."

Damit ist Panoffs Ansicht, „daß die Völker ursprünglich aus einer gemeinsamen Quelle ihre Musikinstrumente bezogen haben", falsch und gegenstandslos geworden. Irrig ist auch seine aus der vergleichenden Musikwissenschaft übernommene Behauptung: „Die musikalischen Äußerungen der Naturvölker aber zeigen in ihrer Beschaffenheit jene mehr oder weniger primitiven Merkmale, die ebenfalls für die Anfänge der europäischen Musik typisch sein können." Nach Panoffs eigenen Angaben im Geleitwort zu seinem Buch sollte „Gegenstand dieser Darstellung die Geschichte der deutschen Militärmusik mit Berücksichtigung einiger Länder Europas" sein. Wozu aber dann außereuropäische Völker heranziehen?

Eine rassenmäßig einheitliche Menschengruppe wirkt auch in ihren musikalischen Äußerungen einheitlich[1]). Die der Rasse eigentümliche Bewegungsart kommt auch in der Musik wieder zum Durchbruch. Wohl kann man fremde Musik wiedergeben, allein das für ein bestimmtes Volksgut Typische wird dabei doch verfehlt. Man braucht dabei nicht einmal an Musik etwa afrikanischer Primitivstämme zu denken, die rassisch bedingte Ausdrucksform wird schon im Unterschied zwischen einem deutschen und einem französischen Armeemarsch erkennbar.

Solche Gesichtspunkte herauszuarbeiten wäre für die Darstellung der Militärmusik wichtiger gewesen als der Exkurs, den Panoff in außereuropäische Primitiv- und Hochkulturen unternimmt. Er beschäftigt sich zunächst mit der Kriegsmusik. Als Instrumente dienen dabei Büffelhorn und Holztrompete. Die Bezeichnung Holzposaune gibt Anlaß zu Irrtümern. Den Stil der im 19. Jahrhundert geschriebenen Musikgeschichten glaubt Panoff beibehalten zu müssen, und so beginnt er auch mit der Musik der alten Ägypter und Assyrer. Dabei stellt er die Behauptung auf: „Die Forschung hat nachgewiesen, daß beispielsweise die H a r f e, die heute bei vielen Naturvölkern ein bescheidenes Dasein führt, aus Altägypten nach Südwesten vorgedrungen ist." Dies ist sachlich falsch. Wohl hat sich die Bogenharfe in Afrika und Asien verbreitet, aber im nordischen Lebensraum ist ohne ägyptischen Einfluß die Rahmenharfe entstanden, und in dieser später hochgezüchteten Form von wunderbarer Einheitlichkeit hat sie sich die Welt erobert.

Es folgt dann, summarisch aufgestellt, die persische, baktrische, medische und indische Kriegsmusik. In diesem Zusammenhang spricht Panoff vom „a u s g e h ö h l t e n S t i e r h o r n". Ich weiß nicht, wie Panoff sich das Aushöhlen eines Rinder- bzw. Stierhorns vorstellt. Der Hergang ist doch der, daß das Horn mit Hilfe von heißem Wasser von dem Knochen gelöst wird. Dieses abgestreifte Horn braucht also nicht noch besonders ausgehöhlt zu werden. Die einzige Manipulation, die dann noch nötig ist, um aus diesem naturgegebenen Material ein Blasinstrument zu machen, ist die, daß die Spitze angebohrt wird, um ein Anblasloch zu schaffen. Das ist alles. Was versteht Panoff unter „ausgehöhlter Meermuschel"? Die Muschel ist ja von Natur aus hohl. Auch hier schafft die seitliche Bohrung das Anblasloch. Dem Laien, der die Instrumente nicht kennt, werden durch die Panoffsche Ausdrucksweise ganz falsche Vorstellungen vermittelt.

Natürlich geht Panoff auch auf die Kriegsmusik der alten G r i e c h e n ein. Eigenartig ist auch hier wieder der Satz: „Wie Xenophon berichtet, soll die athenienfische Reiterei nach Trompetensignalen exerziert haben." Sie „soll" nicht, sondern sie hat es wirklich. Dies ist dem dritten Kapitel des „Hipparchikus" oder „Von den Obliegenheiten eines Reiterobersten" von Xenophon eindeutig zu entnehmen. Als Kriegsinstrument der Spartaner führt Panoff auch den A u l o s an. Dies war kein ausschließliches Musikinstrument für die Zwecke der Kriegsmusik, denn der Aulos begleitete auch die Tänze. Über die Blastechnik dieses Instrumentes schreibt Panoff: „Wie man behauptet, soll der Aulos mit Hilfe eines frei im Munde schwingenden Doppel-

[1]) In meinem Vortrag „Musik und Tanz" anläßlich der Tagung der Deutschen Tanzgemeinschaft im Kuppelsaal des Reichssportfeldes, veröffentlicht in der Zeitschrift „Der Tanz", Jahrgang 11, Heft 2/3 Februar/März 1938, und in „Deutsche Tanzzeitschrift", Jahrgang 3, Heft 5 Mai 1938, habe ich die rassische Bedingtheit von Musik und Bewegung dargelegt.

rohrblattes geblasen worden sein". Auch hier handelt es sich nicht um eine von irgendwem irgendwie aufgestellte Annahme, sondern um belegbare Tatsache. Gerade als Bulgare hätte sich Panoff nur an das in seiner Heimat lebendige Volksinstrument der Jurla erinnern brauchen, das nach derselben Spielmanier geblasen wird. Bei der Aufzählung der Umstände, wie die „melodische Entfaltung" gewährleistet und erweitert wurde, gibt der Verfasser neben der Vermehrung der Grifflöcher und des sogenannten Überblaslochs die später hinzugefügten „Drehringe" an. Unter Drehring kann sich wohl in der Mehrzahl der Fälle der geneigte Leser nichts vorstellen. Der Autor hätte dem Leser erklären müssen, daß solche Drehringe mit dem Augenblick eingeführt wurden, als die Anzahl der Grifflöcher die Zahl der Spielfinger überschritt. Um die auf die Zahl fünfzehn angestiegenen Grifflöcher bemeistern zu können, benutzte man runde Scheibchen, die in der Mitte kreisrund durchlocht waren. Dieses Scheibenloch war genau so groß wie das Griffloch. Durch Drehung der Lochscheibe war man imstande, das Tonloch ganz oder halb, je nach Bedarf, zu decken.

Im Kapitel über „Die Musik im Dienste des stehenden Heeres" behandelt Panoff u. a. auch die Schalmei, wobei er angibt: „Der Spieler steckte das Doppelrohrblatt ganz in den Mund und stützte die Lippen auf die trichterförmige Endung des Instrumentes." Zu der zum Spiel erforderlichen harten Balgarbeit hätte die „trichterförmige Endung des Instrumentes" wohl nicht die erforderliche Stütze gegeben. Deshalb wurde am Ende des Rohrblattes eine Rundscheibe als Lippenstütze angebracht.

Nach Aufzählung der Kriegsinstrumente der Römer, wobei der Autor die Möglichkeit offen läßt, daß diese Instrumente teils vom nordischen Kulturkreis beeinflußt, ja sogar eingeführt sein können, berichtet er über die Instrumente der Germanen. Erfreulicherweise hören wir diesmal von ihm: „Die neuste Forschung hat die reiche Kultur der abendländischen Völker, besonders ihre Schmiedekunst, ins rechte Licht gestellt ... Das beweisen in unserem Fall am besten die ausgegrabenen altnordischen Heerhörner — Luren genannt, die mehr als dreitausend Jahre alt sind." Das ist alles ganz schön und nett, aber die Luren waren keine Heerhörner[2]. Schon ihre ungewöhnliche Länge — oft bis zu drei Meter — und ihre biplane Wendung lassen sie als Heerhorn wenig verwendungsfähig erscheinen. Sie haben ihre Blütezeit von ungefähr 1400 bis 700 v. Ztw., dann verschwinden sie. Dies läßt sich nur erklären, daß Änderungen sich in der kultischen Anschauung vollzogen haben. Wäre die Lure reines Kriegsinstrument gewesen, so ließe sich ihr plötzliches Verschwinden nicht erklären.

Das wirkliche Heerhorn der Germanen wird nur beiläufig erwähnt. Daß das Wisenthorn den Germanen für Krieg und Jagd diente, wird ebensowenig erwähnt wie die Tatsache, daß das Horn in hohen Ehren stand und sein Verlust als ebenso schimpflich galt wie der des Schildes. Daß von hier ein direkter Weg bis zum Harschhorn, das Panoff im Kapitel „Die Landsknechte als Wegbereiter der Militärmusik" beschreibt, führt, ist ebenfalls nicht dargestellt.

Die in der Einleitung zum Abschnitt „Kriegsmusik im Mittelalter" sich offenbarende universalistische Geschichtsbetrachtung ist mit unserer nationalsozialistischen Weltanschauung unvereinbar. Wir lesen da: „Die vorangehende kurze Einleitung berichtete in großen Zügen von der Kriegsmusik der antiken Welt, soweit das nach dem überaus spärlichen Quellen möglich war. Wir stehen nun an der Schwelle einer neuen, bewegten Zeit. Das mächtige Römische Reich stirbt langsam und mit ihm die Kultur der letzten Jahrtausende. Die Reste dieser alten Kultur werden von den brausenden Wogen der Völkerwanderung hinweggespült und verschwinden ins Reich der Vergessenheit. Die Menschen haben jetzt anderes zu tun, als alte Kulturgüter zu hüten und zu fördern. Das Schwert hat das entscheidende Wort, es zertrümmert das morsche Gebäude des Römischen Imperiums, um auf dessen Trümmer eine neue Welt erstehen zu lassen, eine Welt, die vom gesunden, strotzenden Naturalismus beherrscht wird, eine Welt, die im Zeichen der jungen christlichen Lehre steht.

Wir sind gewöhnt, diese Periode als „Mittelalter" zu bezeichnen, obwohl sich im Kulturgeschehen der Zeiten keine Grenzen ziehen lassen. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts beginnt die Völkerwanderung in Europa. Unzählige Kriege, Kämpfe, Verwüstungen und Plünderungen begleiten sie. Und wenn die Völker wieder einmal seßhaft geworden sind, dann fängt der Kampf von neuem an ... Jahrhunderte kommen und vergehen in die Ewigkeit, aber die Kultur will nicht so recht gedeihen. Sie muß den endlosen Kriegen vorerst Platz machen." Zwischen dieses alte Rom und das neue germanisch bestimmte Abendland schiebt sich eine Epoche, „die gekennzeichnet wird durch hemmungslose Rassenvermischung, d. h. Bastardierung, durch Aufquirlen alles Kranken, durch übersteigerte sinnliche Ekstasen, durch aufgeblähten syrischen Afterglauben und durch das Fiebern aller Menschenseelen eines

---

[2]) In dem Kapitel „Die Musik der Germanen" in dem von Herbert Gerigk herausgegebenen Buch „Meister der Musik und ihre Werke" (Richard Bong-Verlag, Berlin 1936) und in meinem am 10. Februar 1939 in der Schlesischen Landesmusikschule zu Breslau gehaltenen Vortrag „Die musikalische Kultur der Germanen" habe ich nachgewiesen, daß die Luren reine Kultinstrumente waren.

ganzen Weltkreises. Chamberlain benannte diese Zeit mit einer Prägung, die den echten, Geschichte gestaltenden Künstler verrät: das Völkerchaos. Diese Bezeichnung eines bestimmten Zustandes, wenn dieser sich zeitlich auch weder rückwärts noch vorwärts genau abgrenzen läßt, ist heute Allgemeinbewußtsein, selbstverständliches Gut aller tiefer Schauenden geworden. Diese neue Takteinteilung an Stelle von ‚Altertum' und ‚Mittelalter' war aber im höchsten Sinne des Wortes eine der größten lebensgesetzlichen und seelenkundlichen Entdeckungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die zu einer Grundlage unserer gesamten Geschichtsbetrachtung des fortschreitenden 20. Jahrhunderts geworden ist. Denn diese Erkenntnis bedeutet, daß, wenn auf die Caracalles keine Theoderichs gefolgt wären, ‚ewige Nacht' sich über Europa ausgebreitet hätte. Die aufgewühlten Schlammfluten der Mischlinge Asiens, Afrikas, des ganzen Mittelmeerbeckens und seiner Ausläufer hätten sich nach wüsten Erregungen wohl nach und nach gesetzt, das stets wogende Leben hätte wohl vieles Faule, Verkrüppelte ausgemerzt, aber für ewig verloren gegangen wäre die schöpferische Kraft einer immer neu gebärenden Kulturseele, auf ewig verschwunden wäre der die Erde umgestaltende Genius des das Weltall erforschenden nordisch bedingten Menschen...

Darum: wenn auch heute noch, rund 2000 Jahre nach dem Auftreten der Germanen, irgendwo Nationalkulturen, Schöpferkraft und wagemutiger Unternehmungsgeist wirken, so verdanken diese Kräfte, selbst wenn sie sich untereinander noch so sehr befehden sollten, ihr Dasein einzig und allein der neuen nordischen Welle, die alles überziehend und befruchtend in stürmischen Fluten über das ganze Europa hinweg ging, die Füße des Kaukasus umspülte, bis über die Säulen des Herkules hinaus brandete, um erst in den Wüsten Nordafrikas zu vergehen."

So sieht Alfred Rosenberg im „Mythus des XX. Jahrhunderts" die Übergangszeit und mit ihm wir, die wir uns seiner Weltanschauung verschrieben haben.

Panoff fährt dann in seiner Geschichtsbetrachtung fort und meint, daß das frühe Mittelalter noch sehr arm an Kunstäußerungen gewesen sei, um dann fortzufahren: „Nur die christliche Kirche machte den Versuch, die letzten Reste antiker Geistesbildung zu retten und die Wege zu einer höheren lateinisch-christlichen Bildung zu ebnen. Kunst und Gelehrsamkeit konnten nur in den Klöstern gedeihen."

„Aus einer Weltanschauung, wie sie uns der alttestamentliche Jahwe vermittelt, konnte ebensowenig eine Wissenschaft unserer Prägung entwachsen, wie aus dem Dämonenglaube und Evolutionshypothesen afrikanischer Menschen. Aus diesem ewig fremden Gegensatz heraus ergab sich auch der Kampf des römisch-kirchlichen Systems gegen die germanische Wissenschaft. Diese ist ihren glänzenden Gang durch Ströme eigenen, aber von Rom vergossenen Blutes gegangen. Fromme nordische Mönche, die dem Zeugnis des weltaufsaugenden Auges mehr Wert zumaßen als vergilbten syrischen Pergamenten, wurden mit Gift, Kerker und Dolch verfolgt, sieh Roger Bacon, sieh Scotus Erigena... Das, was wir heute ‚die Wissenschaft' nennen, ist ureigenste germanische Rassenschöpfung, sie ist nicht irgendein technisches Ergebnis, sondern die Folge einer einzigartigen Form der Fragestellung an das Weltall. Wie Apollon dem Dionysos, so stehen Kopernikus, Kant, Goethe dem Augustinus, Bonifaz VIII., Pius IX. gegenüber" (Alfred Rosenberg, Mythus des XX. Jahrhunderts).

In bezug auf die Harfe macht in diesem Kapitel Panoff schon eine Einschränkung, wenn er sagt: „Wenngleich behauptet wird, daß die Harfe altasiatischen — (warum diesmal nicht altägyptisch?) — Ursprungs ist, so kannte sie die nordischen Völker ebenfalls sehr früh." Wir haben oben schon bereits auf die zwei Formen und ihre Entstehungsgebiete hingewiesen.

Unklar ist auch folgender Satz: „Wann die nordischen Völker die gegossene Glocke mit Klöppel nach Europa gebracht haben, ist nicht gewiß." Was soll in diesem Zusammenhang „nordische Völker" und „Europa" bedeuten? Was hat die Glocke mit Kriegsmusik zu tun?

In seiner „Geschichte der deutschen Musik" sagt H. J. Moser, „daß die irischen Bekehrer sie voreinst nach Deutschland gebracht haben". Irland und Deutschland liegen doch aber in Europa!

Panoff zählt dann folgende Instrumente auf: Trommeln, Stier- und Metallhörner, Pfeifen, Dudelsack, Fiedel, Querflöten, Doppelflöten, Blockflöten, Becken, Langhalslauten, Panpfeifen und Leierzithern um dann festzustellen: „Es ist heute schwer, ja unmöglich zu entscheiden, woher diese Instrumente nach Europa kamen." Mit anderen Worten, sein Glaube, daß das europäische Instrumentarium aus Asien stamme, ist bereits stark erschüttert. Gleichwohl müssen wieder Byzanz, das das alte antike Erbe antrat und die Kreuzzüge herhalten, um die „Bereicherung des frühmittelalterlichen Instrumentariums" plausibel zu machen.

Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Aufsatzes auf jedes Instrument im einzelnen einzugehen; ich darf aber in diesem Zusammenhang nur darauf verweisen, daß sowohl Trommel wie auch Flöte — Funde beweisen das — seit der Steinzeit in Nordeuropa nachweisbar sind.

Einige Zeilen weiter muß Panoff selbst folgendes Zugeständnis machen: „Es wird einerseits behauptet, die Kunst des Gießens von dünnen Metallröhren sei während der Völkerwanderung verloren gegangen. Andererseits wissen wir aber, von der

Kunstfertigkeit der Germanen im Bau von ehernen Trompeten. Ihre Kunst war nicht verloren gegangen, es ist sogar gut möglich, daß nicht der Orient, sondern die nordischen Völker die Entstehung und Entwicklung mancher europäischen Blasinstrumente befruchtet haben." Sie haben die Entstehung nicht nur befruchtet, sondern waren die ursprünglichen Schöpfer, wie Lure, Hakentrompete und die bronzene Quertrompete beweisen.
Die Angabe Panoffs: „Anfangs wird die Querflöte nach orientalischer Sitte links gehalten", belegt er mit Abbildungen aus Edwards Buhles Buch „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters". Es müßte hier erst einmal untersucht werden, ob es sich hier nicht um Fehler handelt, die infolge des Druckes entstanden sind, ähnlich wie bei jenen alten Abbildungen von Portativen, die sehr oft die größeren Pfeifen rechts statt links zeigen. Bei Buhle sind auch Panflöten abgebildet, die ebenfalls die tiefen Pfeifen rechts haben, während daneben wieder solche stehen, die richtig die tiefen Stimmen links haben. Im Kapitel „Mit Pauken und Trompeten" spricht Panoff von „schalmeienartigen Krummhörner", die damals für Deutschland typisch gewesen wären. Das Adjektiv wirkt hier verunklärend; denn das Krummhorn ist ein hakenförmiges Oboeninstrument.
Sachlich falsch dürfte auch folgende Stelle sein: „Der Rhythmus, frei und ungebunden, zeigt die im Orient übliche Mehrstimmigkeit." Panoff denkt hier sicherlich an Polyrhythmie; denn einen „mehrstimmigen" Rhythmus gibt es nicht. Je mehr Panoff in die Zeit der wirklichen Militärmusik vorstößt, also etwa vom 18. Jahrhundert ab, um so besser wird seine sachliche Darstellung. Gut ist die Sammlung verschollener Trompetensignale und das beigebrachte Bildmaterial. Stärkere Betonung hätte auch der Anteil der großen deutschen Komponisten an der Schaffung von Militärmärschen verdient. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, und selbst Richard Strauß bleiben unerwähnt, während Bearbeitungen für Militärmusik breit behandelt sind.
So anerkennenswert der Versuch einer Gesamtdarstellung der Militärmusik an sich ist, so kann dieses Buch aus weltanschaulichen Gründen nicht ohne Bedenken dem zukünftigen Militärmusikmeister in die Hand gegeben werden; denn „es gibt keine voraussetzungslose Wissenschaft, sondern nur Wissenschaft mit Voraussetzungen . . ." sagt Alfred Rosenberg.

Versuch, die verschieden geartete Musikalität der Ostmärker zu erklären

Von Roderich von Mojsisovics, München

Jetzt, wo das frühere Deutschösterreich wieder Bestandteil des Großdeutschen Reichs geworden ist, ist es vielleicht von Interesse, eine Erscheinung aufzuklären, die früher zwar gelegentlich gestreift, aber wohl nie näher untersucht worden ist: ich meine die auffallende Verschiedenartigkeit der Musikalität in den einzelnen Teilen des alten Österreich. Woher mag es kommen, daß sowohl der Zahl nach als auch im Wesen die Musikalität der Nord- und Südtiroler, der Salzburger, der Kärntner, der Unter- und Obersteirer, der Burgenländer, der Nieder- und Oberösterreicher untereinander eine durchaus verschiedene ist. Es mag die in früheren Zeiten bestandene größere Abgeschlossenheit der Älpler vielleicht eine Ursache der Erhaltung bestimmter Eigenschaften und Eigentümlichkeiten in einzelnen Gegenden gewesen sein; also Umwelteinflüsse. Dies wäre denkbar. Ausschließlich aber vermag diese Tatsache unsere Beobachtung nicht zu erklären; denn jede Kunstäußerung ist eine Äußerung des Blutes, dem sie entsprossen ist. „Internationale Kunst" gibt es nicht. Im Kunstwerke offenbart sich das nationale Geistesleben eines Volkes vielleicht am unmittelbarsten. Gerade in der Musik, die nichts zu verbergen und zu vertuschen imstande ist, wird sich die Abstammung des Schöpfers in unverkennbarer Weise zeigen. Wir sind heutzutage schon in der Lage, aus dem Notenbilde, insbesondere aus der Linienführung, die Volkszugehörigkeit, besonders aber etwaigen rassenfremden Einschlag zu erkennen. Es zeigt sich aber nun in der Musik (im Volksliede und in der Kunstmusik) unter den oben aufgezählten Ländergruppen eine auffallende Verschiedenheit, die über den Begriff rein bodenständiger Eigentümlichkeiten hinausgeht. Besehen wir uns daher die blutmäßigen Einflüsse, die diese Erscheinung erklären können.
Gewiß bildet der bajuwarische Stamm der ostmärkischen Bevölkerung die Grundlage; aber als dieser einwanderte, fand er eine stark romanisierte (und wie waren diese Römer damals schon ethnographisch gemischt!) rätisch-keltische Bevölkerung vor; er stieß im Pustertale aber auch schon auf Slawen und „zwischen Bozen und Trient" (Luschin, Österr. Reichsgesch. S. 9) auf Langobarden. All diese Völkerschaften sind ja nicht mit Stumpf und Stil ausgerottet worden, sie blieben im Lande und

vermischten sich mit den Siegern, und vereinzelte Eigenschaften mögen sich bis auf den heutigen Tag fortgeerbt haben[1]). Wir treffen aber auch andere deutsche Stämme unter den Einwanderern: Oberdeutsche in Niederösterreich, Schwaben, Franken und Sachsen, besonders erstere bis nach Untersteiermark und ins Burgenland verstreut. Hinzu treten noch spätere Einwanderungen im 11., 13. und zuletzt im 18. Jahrhundert. Nicht zu übersehen ist der alemannische Einschlag in Vorarlberg und in Westtirol. Dies die deutschen Stammeselemente. Nun aber sind außer nord- und südslawischen Einschlägen noch türkische (seit der Schlacht bei St. Gotthard 1664), italienische (wenn auch nur sporadisch, aber gerade in den für die Kunstpflege in Betracht kommenden städtischen Kreisen doch immerhin beachtenswert) und strichweise leider auch stark jüdische Einschläge zu verzeichnen. Halten wir diese Tatsachen mit den eingangs erwähnten, in früherer Zeit freilich arg überschätzten Umwelteinflüssen zusammen, so begreifen wir leicht, daß diese Buntscheckigkeit der Ahnen auch im Geistesleben entsprechenden Ausdruck und Niederschlag findet. Es würde einen Aufsatz bei weitem überschreiten, wollte ich nun, was an und für sich sehr verlockend wäre, die ostmärkische Landkarte durchgehend, die Art der künstlerischen Auswirkungen von Land zu Land verfolgen. Es wird aber nach diesen Erklärungen jedermann ohne weiteres zugeben, welche Bedeutung gerade für die Feststellung und Erklärung künstlerischer Eigenschaften der Vererbungs- und Abstammungslehre zukommt. Eine wirklich wissenschaftlich basierte Künstler- und dann späterhin Kunstgeschichte würde erst möglich sein, wenn wir die Stammtafeln der Künstler, und zwar nach allen Richtungen hin, aufzustellen imstande wären. Was wir bisher da bei den Großmeistern haben, ist für unsere Zwecke ja kaum brauchbar. Ein bescheidener Anfang!

Von den der Ostmark entstammenden Großmeistern: Haydn, Mozart, Weber, Schubert, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf sind, insoweit wir bisher es wissen, bei Schubert (nordslawische) und Hugo Wolf (südslawische — ? — und italienische?) fremdvölkische Einflüsse nachweisbar. Bei Mozart findet sich aber so oft eine direkt italienische Melodieführung (ebenso stark ausgesprochen wie typisch salzburgische Volksliedmelodik). Für erstere gibt sein Stammbaum bisher keine Aufklärung. Liszt, Weber, Bruckner sind rein germanisch; obwohl gerade bei Bruckner die an Schubert gemahnende Weichheit mancher Kantilene die Möglichkeit eines wenn auch weit zurückreichenden, vielleicht durch noch nicht nachgewiesene sudetendeutsche Vorfahren übermittelten nordslawischen Einschlags nicht unbedingt ausgeschlossen erscheint. Haydns Vorfahren waren (nach den jüngsten Forschungen Dr. Ernst F. Schmidts) Deutsche aus niederösterreichisch-burgenländischem Grenzgebiet; also ein bei ihm gelegentlich behaupteter ungarischer Einschlag läßt sich bisher nicht nachweisen — auch nicht aus seiner Musik! Die Familie Liszt ist bis nach Obersteiermark (Mürztal) verstreut; die Schreibweise sz für s geschah nur, damit der Name nicht „Lischt" ausgesprochen wird. Liszts Mutter ist aus Krems. Er hat wirklich keinen Tropfen ungarischen Bluts in sich. Seine Originalwerke beweisen dies zur Genüge; die Tatsache, daß er häufig ungarische Melodien paraphrasierte, darf man doch nicht für ungarische Stammeszugehörigkeit deuten, dann könnte man ebensogut Brahms für einen Madjaren oder Beethoven für einen Schotten erklären, und des Unsinns wäre kein Ende. —

Machen wir uns noch klar, daß der alte „österreichische Kaiserstaat", wie man ihn nannte, der Hauptsache nach ein Beamtenstaat war, in dem die Beamten und — nicht zu vergessen — die Offiziere, überhaupt das Militär, den Kitt bildeten, der die auseinanderstrebenden Völkerschaften — notdürftig genug — zusammenhielt, so wird es jedermann einleuchten, daß das Hin- und Herversetztwerden der Beamten wie der Offiziere das Völker- und Rassengemisch noch steigerte. Es hat daher, wie ich mich bei meinen jahrelang schon betriebenen Vorarbeiten wiederholt überzeugen konnte, keinen Sinn festzustellen: „N. N. ist in Wien geboren", ergo ist anzunehmen, seine aus Wien stammenden Eltern seien auch Wiener und der N. N. verkörpere in seinen Werken die „typisch wienerische Note". Oder wohin gehört X. Y.?, der in der Steiermark geboren ist, sein Vater stammt aus Kärnten, seine Mutter aus einem Adelsgeschlecht, dessen eine Linie französische Emigranten waren, die andere Linie dürfte südsteirisch sein, der väterliche Urgroßvater war ein hoher Beamter im Vormärz und wirkte in Galizien, weiteres ist nicht mehr zu erforschen gewesen?! Wo reiht man diesen Künstler ein? Man kann ihn ebensowenig zu den Steirern wie zu den Kärntnern rechnen. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!" Also fragen wir die Werke in solchem Falle. Neudeutsche, in der Tendenz durchaus ehrlich wirkende, stellenweise edle, aber nirgends volkstümliche, gelegentlich sogar etwas kalte Musik mit bewußter Betonung heroischer Ideen. — Ein anderer Fall: Z. wird als Kärtner bezeichnet. Er gilt sogar als ausgesprochen kärntnerisch; ist er doch in Klagenfurt geboren, wo sein Vater durch Jahrzehnte als Musiker tätig war, er wirkte stets in seinem „Heimatlande", man befragt seinen Stammbaum... beide Eltern stammen aus Untersteier (einem heute zu Jugoslawien gehörenden Teile). Z. hat also in der Tat keinen Tropfen kärntnerischen Bluts in sich! Man kann ihn doch un-

---

[1]) So tritt in lombardischem Adel entstammenden rein italienischen Familien noch heutzutage der rein nordisch-germanische (blonde, blauäugige, hochgewachsene) Typus auf!

möglich — trotz einer ganzen Anzahl dem Kärntner Lande bisher als „charakteristisch" gehaltener Werke — als „Kärntner" ansehen. Es gibt aber auch kompliziertere Fälle. O. ist in Oberösterreich geboren; er wirkte Jahrzehnte in Graz, wo sein Vater ein hoher Beamter war, seine Mutter ist Mischling (Vater Jude aus Böhmen, Mutter Wienerin); er selbst zeigt alle Kennzeichen des jüdischen Einschlags, wird aber von einem tonangebenden Kreise als „ausgesprochen österreichischer Meister" angesehen, ist persönlich sehr national eingestellt gewesen. Wo ist also O. einzureihen? „Natürlich in die Gruppe der Judenstämmlinge!" Ein andrer Fall: Q. ist Sohn eines aus der Oststeiermark stammenden Geschlechtes von Gastwirten; seine Mutter Halbslawin aus Untersteier; z. T. hängt sie mit einem Offiziersgeschlechte aus dieser Gegend zusammen, dessen rein arische Abstammung nicht sicher feststeht, dies war in der alten Armee „notorisch"; jedenfalls liegt das Jüdische drei, vier Generationen zurück. Seine Werke: unentwickelt, stark modisch beeinflußt, unpersönlich. Sein Streben: bewußt steirisch-national. Q. würde jedem, der ihm sagt, er sei jüdischer Abstammung, den Schädel einschlagen. Nach diesen Proben blättere man in einem der landläufigen Musikgeschichtswerke oder beispielsweise in älteren Jahrgängen der „Festblätter" zu den im alten Österreich abgehaltenen „Deutschen Sängerbundesfesten" und sehe sich an, was alles da als „heimischer" Tonsetzer (worunter wohl „bodenständiger" gemeint ist) verstanden wird! Wir sehen aus diesem, daß die gesamte ältere Literatur für eine der Stammeseigenart gerecht werdende Forschung lediglich als Unterlage, aber keineswegs als ernstzunehmende Quelle angesehen werden kann.

Und trotz all dieser Verschiedenheiten läßt sich, ich gebrauche die Worte Otto Kitzlers, des Lehrers von Anton Bruckner, die „österreichische Note" als ein gemeinsames und besonderes Kennzeichen für alle diesem Länderkomplex entsprungenen Musikwerke feststellen. Kitzler war echter Sachse; was war es nun, das ihm, der als Junge das Glück gehabt hatte, noch unter dem „k. sächs. Hofkapellmeister Richard Wagner" im Knabenchor mitzusingen, als „österreichisch" auffiel?

Erstmals Ausdruck und Melodieführung volkstümlicher Chöre, auch solcher „leichtester Richtung"; z. B. erschien ihm die Schreibweise Adolf Kirchls als „typisch" für österreichische Satzweise. Ich konnte dem nicht beipflichten, da solche Schreibweise mir reichlich oberflächlich erschien; aber deshalb gerade zitiere ich ihn den Sachsen, der übrigens als Tonsetzer mehr Einfluß auf Bruckner hatte, als allgemein beachtet wurde. Ich finde im echten Volksliede so stark das bodenständige Element hervortretend, daß ich nicht ein Kärntner Volkslied mit einem aus Obersteier oder aus Salzburg oder Tirol unter ein und denselben Nenner bringen kann. Hingegen können wir, wenn wir zuerst auf dem Gebiete der Gebrauchsmusik uns umschauen, in der Tanzmusik, im flotten Militärmarsch unschwer das „Österreichische" heraushören, und da ist's doch ein gewisser weicher, aber dabei auffallend temperamentvoll beschwingter Zug, der die Komponisten dieser Gegend auszeichnet. Ich finde, daß da ein Landstreifen, der von Nordmähren über das Marchfeld, das Burgenland, die anschließenden Gebiete von Nieder- und Oberdonau bis nach der Gegend der heute zu Jugoslawien gehörenden Teile der „Untersteiermark" (Marburg a. d. Drau—Maribor—Windisch - Graz) verläuft, als stilistisch zusammengehörig angesehen werden könnte, wenn wir nach den Vorfahren (und nicht nur nach dem Geburtsorte!) der Tonsetzer gehen. Ziemlich parallel verläuft auch die Herkunftslinie für Meister der ernsten („seriösen") Musik. In Niederdonau gehört selbstredend das Grenzgebiet um Zwettl (Heimat der Familie C. M. von Weber), in Oberdonau das bis zur Grenze gegen Sudetenland hinzu. Eine ganz gesonderte Linie glaube ich aber für die rein tschechischen Bezirke und, wiederum anders geartet, für die nord- und nordwestböhmischen, rein deutschstämmigen Tonsetzer feststellen zu können. Scharf anders geartet ist das sogenannte Innviertel, welches schon stark ins Salzburgisch-Bajuwarische schlägt, was ein flüchtiger Blick in irgendeine einschlägige Volksliedsammlung (z. B. „Volkslieder". In Bayern, Tirol und Land Salzburg gesammelt von August Hartmann. 1884. Breitkopf & Härtel) erkennen läßt.

Studien über spezielle Grenzlandeinflüsse zwischen Deutschen und Slawen, Deutschen und Ungarn, Deutschen und Italienern fehlen. Aber all dies kann nur allgemeine Richtlinien geben — nicht die ausschlaggebenden Grundlagen ernster wissenschaftlicher Arbeit; und zu solcher möchten diese Zeilen Anstoß geben[2]).

---

[2]) Verf. bittet, ihm einschlägiges Material zugänglich zu machen. (München 13, Ainmillerstr. 8, Erdg.)

Gerhard von Breuning als Knabe

(Eine Ergänzung zu seinem „Schwarzspanierhaus")
Neues Material aus Beethovens Konversationsheften

Von Walther Nohl, Berlin

Gerhard von Breuning war am 28. August 1813 in Wien als Sohn des Jugendfreundes Beethovens, Stephan von Breuning, geboren. Dieser war mit dem Anfang des Jahrhunderts nach Wien gekommen und seit 1818 Hofkriegsrat. Er war zum zweitenmal verheiratet mit der aus Schlesien stammenden Konstanze Ruschkowsky; sie war die Mutter Gerhards und zweier jüngerer Schwestern.

Breunings wohnten im „Roten Hause", schräg gegenüber an dem Platze, auf den man auch vom „Schwarzspanierhaus", wo Beethoven wohnte, hinaussah.

In seinem schönen Buche „Aus dem Schwarzspanierhause" erzählt Gerhard, der ein gesuchter Arzt in seiner Vaterstadt geworden war, wie er Beethoven kennenlernte. Das geschah im August 1825 bei einem Spaziergang mit den Eltern. Beethoven begegnete ihnen; man begrüßte sich sehr freundlich, und Beethoven erzählte, daß er in das Schwarzspanierhaus ziehen werde. Er bat die Mutter Gerhards, sich seiner vernachlässigten Hauswirtschaft anzunehmen.

Gerhard war von der Bekanntschaft mit dem großen Manne begeistert und wartete mit jugendlichem Ungestüm auf nähere Berührung mit Beethoven. Der zwölfjährige lebhafte Knabe erwarb sich bald die Zuneigung des sonst so unzugänglichen Meisters. Dieser nannte ihn in Briefen (die verlorengegangen sind) und im Verkehr wohl „Hosenknopf" (wegen seiner Anhänglichkeit an seinen Vater) und „Ariel" (nach dem Luftgeist in Shakespeares „Sturm") wegen seines beweglichen, munteren Wesens, das ihn besonders auf den Spaziergängen, auf denen ihn der Knabe begleiten durfte, ergötzte.

Stephan urteilte über seinen Sohn: „Helle, viele Anlagen hat er nicht. Es fehlt noch an der eigentlichen Lust, die mit der Anlage gepaart ist." Als Beethoven seinem kleinen Freunde Musikstücke geschenkt hatte, schrieb der Vater auf: „Wenig Talent u. eben so wenig Fleiß... Er hat wenigstens Begriffe und Empfänglichkeit für das Beßere und Edle. Er erkennt die beßere Natur, wenn er selbst auch nicht immer ihr folgt."

Waniek, der Hauslehrer Gerhards, erzählt von seinem Schüler: „Ich habe mich immer widersetzt, wenn Gerhard in ein Institut kommen sollte — er entwickelt sich langsam, aber am natürlichen Wege. Zu jung, erst 13 Jahre und geht ad poeticam. Kindisch, flüchtig, aber gutmüthig; Was Talent verräth, schläft noch — Leicht, wie der Wind, hält nicht gern an. Zeit und Geduld — patientia!"

Ende März oder Anfang April 1826 kommt Gerhard zum erstenmal mit seinem Vater an Beethovens Krankenlager. Er redet den Meister noch mit „Sie" an. — Bei einem der nächsten Besuche — im Juli 1826 — findet er das „Du" (es ist nach dem Selbstmordversuch des Neffen Karl): „Du möchtest nur zu uns essen kommen, damit du nicht allein wärest." Über diese weitere Annäherung an Beethoven berichtet Gerhard: „Nachdem mein sehnlicher Wunsch, mit Beethoven in so nahe Verbindung gekommen zu sein, nunmehr in vollem Maße in Erfüllung gegangen war, hegte ich den weiteren Wunsch, gleich meinem Vater zu ihm ‚Du' sagen zu können; hatte ich mich doch längst mit ganzer Seele an ihn gehangen und nicht geringen Stolz darein gesetzt, von ihm geliebt zu sein, also auch noch zu den wenigen Auserwählten in dieser Beziehung gehören zu wollen. Ich fragte meinen Vater, in welcher Weise ich dazu eine Einleitung treffen könnte: ob er die Vermittlung übernehmen wolle, oder ob ich selbst ihn um diese Erlaubnis bitten solle. Mein Vater erwiderte mir kurzweg: ‚Wenn dir dies Vergnügen macht, so bedarf es aller dieser Umschweife nicht; rede ihn ohne weiteres so an, er wird es dir keinesfalls übelnehmen, aber sich darüber freuen, und es wird ihm überhaupt gar nicht einmal auffallen.' — Auf diese Zusage bauend, da ich ja wußte, wie sehr mein Vater Beethovens Denkart kannte, wagte ich mich dann gleich bei meinem nächsten Besuche, wo ich mit Beethoven allein war — es war dies in der ersten Zeit seines Krankseins —, mit zwar pochendem Herzen, aber doch kecken Muts, daran, es zu versuchen, und das erste, was ich ihm im Gespräche schrieb, ward in dieser Ansprache gehalten. Gespannt beobachtete ich seine Gesichtszüge, als ich ihm die Schiefertafel vorhielt. Es kam, wie mein Vater zuletzt gesagt hatte, Beethoven gewahrte es durchaus nicht, und fortan blieb es nun dabei..."

Vom März 1826 bis zu Beethovens Tode war Gerhard täglich von 12 bis 2 und von 4 bis 5 Uhr, manchmal abends gegen 8 Uhr sogar noch einmal, bei seinem lieben Gönner. Als er einmal erkrankt und nicht zu Beethoven gehen kann, schreibt sein Vater: „Gerhard kann kaum erwarten, wieder zu dir zu kommen, er hofft, in ein paar Tagen. Von Hause grüßt dich alles, besonders Gerhard." —

Wenn der Knabe die vier Treppen heraufgesprungen kommt, hört ihn der im Bette liegende Beethoven schon, und kaum hat Gerhard gefragt: „Wie geht es dir?" so sagt der besorgte Kranke: „Du hustest ja!" Aber der fast Atemlose beruhigt ihn: „Ich huste nicht, nur wenn ich auf der Stiege laufe." Er ist immer eilig, wenn er zu dem so sehr verehrten und heißgeliebten großen Manne gehen darf. —

Für den kindlich neugierigen Knaben ist in Beet-

hovens Wohnung viel Interessantes zu finden. Er streift in den Räumen umher, in dem großen zweifenstrigen Zimmer mit den zwei Flügeln und mancherlei Möbelgerät, besonders Schränken, Tischen, Büchergestellen usw., aber auch in dem selten betretenen Kabinett, in welchem sich nichts als durcheinanderliegende Bücher und Noten befinden. Er entdeckt die ganz von Staub bedeckte Bratsche und Notenstücke, mit denen er an Beethovens Bett kommt und fragt: „Brauchst du die Noten noch? Wenn du sie nicht mehr brauchst, so gib sie mir, ich hebe sie mir auf." Er findet auch u. a. unter den Büchern Mathesons „Der vollkommene Kapellmeister" und erkundigt sich: „Wie viel Bücher schrieb Matthesson?"
Gerhard, der ein eifriger Leser ist, versorgt Beethoven mit Büchern und Schriften. Er bringt ihm ein Gedicht seines Hauslehrers, das dieser „in seinem Namen" für den Namenstag des Vaters machte, und ein lateinisches für das Neujahr. Im Februar 1827 schreibt er auf: „Du hast Walther Skotts schon ausgelesen?" (Beethoven liebte des berühmten schottischen Dichters Romane und unterhielt sich auch mit Schindler öfters über Scotts Werke, so über Ivanhoe, Quentin Durward u. a.) Gerhard fragt auch: „Willst du die Weltgeschichte von Schröckh? — Vielleicht willst du auch die Reisebeschreibungen von Sommer. — Ich werde sie dir morgen zeigen... ich komme morgen gewiß mit dem Sommer."
Dazu bemerkt an einem späteren Tage Stephan von Breuning: „Willst du die Fortsetzung von Sommers Taschenbuch? Es sind charakteristische Gemälde." — Auch einen Auszug aus einer Zeitschrift in altsächsischer Sprache und den „2. Teil von Homer" (wahrscheinlich die „Ilias", die Odyssee besaß ja Beethoven selbst) bringt Gerhard.
Endlich lesen wir, von Gerhard geschrieben, im letzten uns erhaltenen Konversationsheft vom Ende Februar 1827: „Liest du die Alterthümer der Römer und Griechen gerne, wenn du sie gerne liest, so werde ich dir morgen die Abbildungen derselben sammt der Erklärung bringen, auch noch ein anderes Buch, welches von diesen Althertümern insgemein handelt; diese Bücher brauchte ich die vorigen 4 Jahre hindurch in der Schule." —
Aber dem kleinen Freunde erzeigt auch Beethoven gern Gefälligkeiten. Im September 1826 schreibt Stephan in das Heft: „Gerhard dankt mit mir für die Klavierschule." Dazu erzählt Gerhard: „Als Beethoven hörte, daß Gerhard Klavierstunde habe, fragte er nach dem Namen des Lehrers. Es wurde ihm Anton Heller genannt, den er nicht kannte. Er sagte nur: ‚Hm, hm, nun gut!' — Gerhard mußte ihm vorspielen, wobei er, da er nichts hörte, die Hände des Spielenden beobachtete. Er tadelte dann die Handhaltung und spielte ihm einen Lauf vor... Dann fragte er: ‚Welche Klavierschule hat Gerhard denn?' — ‚Die Pleyelsche', war die Antwort. Darauf sagte Beethoven: ‚Ich werde ihm die Clementische verschaffen, diese ist am Ende noch die beste. Danach soll er sich halten, und danach werde ich schon das Weitere anraten.'
Beethoven schrieb darauf an Haslinger: ‚Bester Hr, nordamerikanischer Notenhändler wie auch Kleinhandelnder! Nur auf einen halben Tag frage ich Sie, was die Clementische Klavierschule kostet, ins Deutsche übersetzt. Ich bitte, mir gefälligst darüber sogleich Auskunft zu geben, und ob Sie selbe haben oder wo sie sonst zu finden? Bester Hr Herr Herr! Leben Sie recht wohl in Ihrer frischlackierten Handelsstube, sorgen Sie, daß nun das vormalige Nest ein Bierhaus werde, da alle Biertrinker gute Musikanten und bei Ihnen auch vorsprechen müssen. Ihr ergebenster Beethoven.'" —
Es dauerte eine ganze Weile, bis die Klavierschule in den Besitz Beethovens kam. Er sandte sie an Breuning mit den folgenden Zeilen: „Endlich kann ich mich meiner Windbeutelei entwinden. Hier folgt die Clementische Klavierschule für Gerhard. Wenn er sie gebraucht, wie ich ihm schon zeigen werde, so wird sie gewiß guten Erfolg leisten." —
In der Breuningschen Familie herrscht eine innige Verbundenheit zwischen Eltern und Kindern. Außer dem Vater, der Beethoven wieder dieselbe innige Freundschaft entgegenbringt wie in den Jugendjahren, war nur Gerhard mit ihm eng verbunden. Die Neujahrswunschüberbringung der Familie ist für ihn eine wichtige Angelegenheit. Am Tage vorher kündigt er seinen Gratulationsbesuch an: „Morgen komme ich. Morgen gratuliere ich dir erst." Am andern Tage schreibt er dann auf: „Vater und Mutter und ich wünschen dir alle ein glückliches Jahr, und daß deine Krankheit im alten zurückbleibe, und daß das neue Gesundheit bringe." —
Die Mutter war zunächst von Beethoven nicht sonderlich begeistert. Sie hatte zwar seine vernachlässigte Hauswirtschaft geordnet und versorgte ihn, besonders während seiner Krankheit, mit stärkenden Suppen und andern zuträglichen Speisen. Aber sie ging nicht gern in seine Wohnung: der Staub und die Unordnung dort war ihr ärgerlich, und sie fand es bei ihm nicht appetitlich. Besonders war es ihr unangenehm, daß Beethoven in unordentlicher Kleidung vor ihr erschien, in die Stube spuckte und sich überhaupt ungewöhnlich betrug. Ihrem Gatten zuliebe hatte sie sich wohl zu einem Krankenbesuch bereitgefunden. Gerhard schreibt Anfang Februar 1827 auf: „Mutter will dich nächstens besuchen." Schindler bestätigt das einige Tage später: „Gerhard oder der Vater kommen nach Tisch herüber. Gerhard sagt, daß die Mutter vielleicht auch heute zu Ihnen kommt." Wir hören auch aus den Heften, daß Frau von Breuning allerlei Notwendiges, wie Leinwand u. a., kauft und durch Gerhard übersendet.
Menschen, die den Kranken umgeben, beobachtet

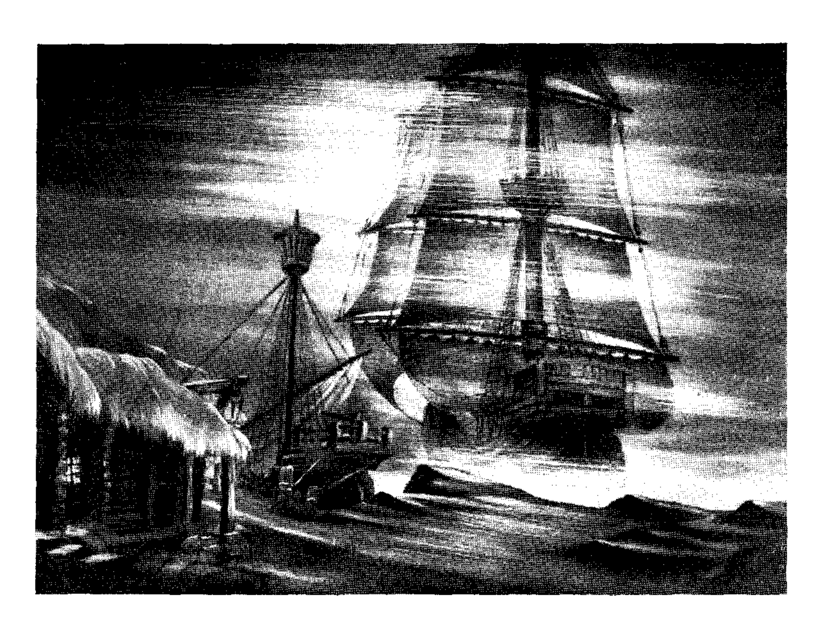
Gerhard genau und weiß sie richtig zu beurteilen. Über allen steht ihm sein geliebter Abgott, den er wie seinen Vater verehrt.
Über Karl Holz, den Vertrauten Beethovens in seinen letzten Jahren, äußert er sich: „Den Holz kann niemand leiden, denn jedermann, der ihn kennt, sagt, er sey falsch. Er macht, als ob er dich wunders wie sehr gern hätte. Er hat eine große Verstellung. — Lügen kann er wie gedruckt. — Du bist unter allen Umständen der beste, die andern sind alle ‚Lumpen'. Wenn du nicht so gutmüthig wärest, könntest du mit Recht ein Kostgeld von ihm verlangen. — Dein Wein gefällt ihm am besten." — Wenn Schindler, der Holz bitter haßte, diese Worte später gelesen hat — was anzunehmen ist —, so wird er sehr erfreut und einverstanden gewesen sein, wenn man auch die in kindlichem Überschwang von Gerhard getane Äußerung: „... die andern sind alle Lumpen", vielleicht etwas zu weitgehend finden mußte. —
Wie ganz anders ist des Knaben Urteil über Wolfmayer! (Joh. Nep. Wolfmayer, reicher Tuchhändler in Wien, der Beethoven und seine Werke innig verehrte und ihm in bescheidener Zurückhaltung oft freigebig mit Geld half. Ihm ist das F-dur-Quartett op. 135 gewidmet.) Gerhard schreibt über ihn: „Wolfmeyer hat dich sehr gerne, als er sich empfahl, sagte er, indem ihm Thränen in die Augen kamen: ‚Der große Mann — Ach! Ach!' — Er fragte, ob du noch Wein hast." — Wolfmayer hatte in das Heft geschrieben: „Schwager und Frau grüßen und küssen dich, und freuen sich auf das Frühjahr, das dir Heilung und Gesundheit bringt." —

Als man bei Prof. Wawruchs Behandlung der Krankheit keine Besserung sieht, entschließt man sich dazu, Dr. Malfatti, einen der gefeiertsten Ärzte Wiens, um seinen Besuch zu bitten. Aber es war nicht leicht, Malfatti zur Behandlung Beethovens zu bewegen. Schindler ersuchte Malfatti in seines Meisters Namen, „um alles in der Welt, Beethoven mit seinem Besuche zu beehren und keine Rücksicht auf den Prof. zu nehmen, von dem er schon überzeugt ist, daß er 1tens in seine Ansicht nicht eingehe, 2tens ganz inkonsequente Abweichungen mache. Malfatti sagte: wir Ärzte befinden uns in solchen Fällen in einer verzweifelten Lage, wir sollen keine Rücksicht nehmen auf andere, mit denen wir doch in freundschaftlichem Einvernehmen stehen sollen, und dazu hat ja Beethoven von 12 Jahren auch auf mich keine Rücksicht genommen u mich sehr gekränkt usw. — Allein er machte sogleich einen Seitensprung und sprach blos von dem Zustande Ihrer Krankheit. — ich merkte nur ja deutlich, daß es ihn sehr wurme, u daß er eine Gelegenheit fand, sich auszusprechen u. der gekränkten Seele Luft zu machen. — Und jetzt wird es gut seyn." —
Malfatti kam. Beethoven war über das Wiedersehen aufs höchste erfreut, hoffte auf Genesung und hatte, als nach Malfattis Verordnung von Punscheis eine vorübergehende scheinbare Besserung seines Zustandes eintrat, auf einen Zettel geschrieben: „Wunder, Wunder, Wunder! Die hochgelahrten Herren sind beide geschlagen (Wawruch und der Operateur Seibert), nur durch Malfattis Wissenschaft werde ich gerettet." — Gerhard aber schrieb dem Kranken ins Heft: „Malfatti ist dein bester Arzt. Er hat dich auch sehr lieb." Der stark beschäftigte Malfatti kam zwar selten und schickte als Stellvertreter seinen Assistenten. Aber er schenkte Beethoven mehrere Flaschen auserwählten eigenen Weines, und als Beethoven sich dagegen wehrte und glaubte, er möchte den gütigen Arzt durch die Annahme der köstlichen Gabe belästigen, schrieb Gerhard auf: „Malfatti liegt an den paar Bouteillen Weins gar nichts daran, es macht ihn auch gar nicht reicher, er wünscht nur, daß du gesund werden möchtest." — Als Gerhard später selbst Arzt war, urteilte er weniger begeistert über Malfatti; er meinte (im Schwarzspanierhaus): „Der sonst so geistreiche Arzt scheint bei Beethoven wenig inspiriert gewesen zu sein", und weist auf die nachteiligen Folgen des Eispunsches hin. —
Immer wieder aber erfeuen wir uns an Gerhards kindlicher Teilnahme, mit der er alle Sorgen Beethovens mitempfindet, Unbequemlichkeiten beseitigt und Leiden mildert, ihm Erfrischung verschafft, ihn bei seinen Klagen tröstet und überall kleine Arbeiten verrichtet, die dem Kranken Hilfe bringen können. Er ist manchmal schon ein kleiner Arzt, und es ist in diesen Tagen kein Mensch um Beethoven gewesen, der dem manchmal Todmüden solche Erquickung gebracht hat. —

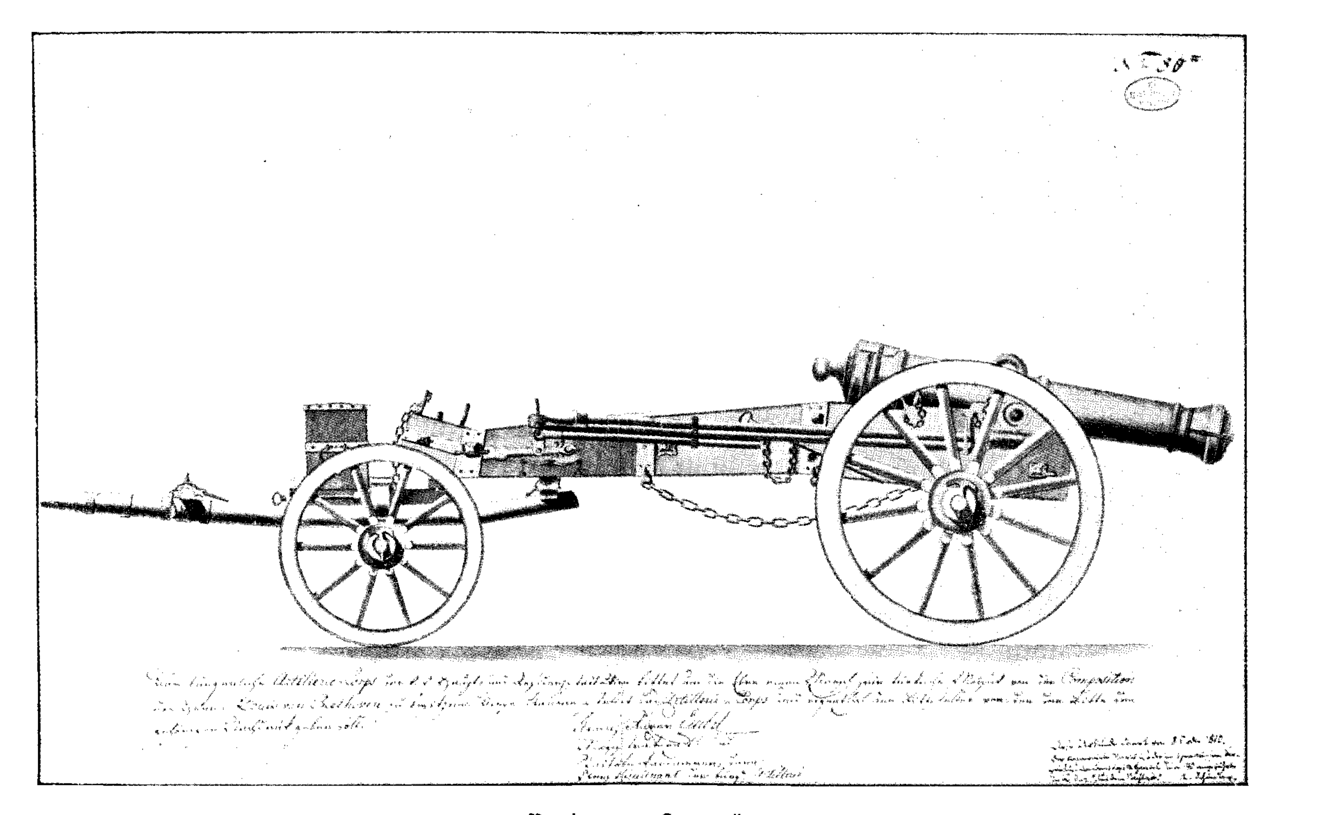
Ende Dezember 1826 erkrankt Stephan von Breuning. Gerhard hat Beethoven davon Mitteilung gemacht. Dieser fragt, wann wohl sein Vater wieder zu ihm kommen könne. Gerhard schreibt auf: „Erst die künftige Woche. Es ist schon besser mit ihm. Er wünscht dir baldige Besserung. — Es ist ihm schon viel besser, aber er liegt noch im Bette. Er wird, sobald er ausgehen darf, zu dir kommen." Etwas später berichtet Gerhard: „Er ist fast ganz gesund, nur einen Schmerz, welcher aber auch schon nachließ, hat er auf der rechten Seite... Vater bedauert, daß er nicht ausgehen darf — Er steht schon seit gestern auf, darf aber noch nicht ausgehen, sonst würde er dich besuchen..."
Ende Januar 1827 erscheint Stephan wieder mit Gerhard bei Beethoven. Aber Ende Februar 1827 spricht Gerhard wieder von seines Vaters Krankheit und schreibt auf: „Du und der Vater müßt beyde diesen Sommer in ein Bad gehen — Vater geht wahrscheinlich nach Baden o. nach Pischtian (Pistyan)."
Aus der gemeinsamen Badereise der Freunde wurde aber nichts. Ende Januar 1827 hatte Stephan am Krankenbette Beethovens geklagt: „Ich habe solche

Bayreuth im Kriegsjahr 1940





Szenenfotos aus „Der fliegende Holländer"
Bühnenbild: Emil Preetorius



Beethovens „Kanone"

Diese Zeichnung wurde Beethoven 1815 übersandt, um der Bitte um einen Marsch mehr Nachdruck zu verleihen (zu dem nebenstehenden Aufsatz). Das Original befindet sich im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek

Schmerzen im Arme, daß mir das Schreiben fast versagt ist... Bis zum Frühjahr, wenn es immer seyn kann, reise ich nach Hause, was ich ohnehin wegen meiner Angelegenheiten sollte... Aachen, Ems, Spaa. — ich bin jezt noch etwas reitzbar, weil ich noch nicht alle Kräfte wieder habe, dann quält mich der Arm und die kalte Witterung —" (An den Rand des Blattes hat Schindler geschrieben: „Anstatt nach Hause ins Rheinland ist der edle Breuning nach jenseits gereist.")

Stephan von Breuning starb schon bald nach Beethoven: am 4. Juni 1827.

Beethovens „Kanone"

(Zu der nebenstehenden Bildveröffentlichung)

Von Georg Schünemann, Berlin

Daß Beethoven eine Reihe von Märschen geschrieben hat, ist nur wenigen Musikern bekannt. Dabei legte er auf diese Nebenarbeiten solchen Wert, daß er sie noch am 15. Februar 1823 Peters zum Verlag anbot. „Heute gab ich die noch 2 fehlenden Zapfenstreiche", schreibt er, „und den 4ten großen Marsch auch auf die Post, ich hielt es für besser, ihnen statt 4 Märschen 3 Zapfenstreiche und einen Marsch zu geben, obschon erstere auch zu Märschen können gebraucht werden, so was beurtheilen die Regiments Kapellmeister am besten, wie es anzuwenden, übrigens könnten auch Klavierauszüge davon gemacht werden." Diese Militärmusiken waren lange ungedruckt geblieben. Der erste Marsch „für die böhmische Landwehr" war 1809 entstanden und im nächsten Jahr für den Erzherzog Anton mit einem neuen, noch unveröffentlichten Trio umgearbeitet worden. Danach folgten die Bearbeitungen für das Karussel in Laxenburg (25. August 1810), der Zapfenstreich Nr. 3 — geschrieben „1810 am 3ten Sommermonath" — und der zweite, wieder mit der Marsch- und Tempovorschrift: „1 Schritt auf jeden Takt."

Der Marsch, der Peters angeboten wird, ist der „Marsch zur großen Wachparade No. 4", am 3. Juni 1816 geschrieben. Seine Entstehung hat eine hübsche Vorgeschichte: Der Magistratsrat Franz Xaver Embel schickte Beethoven eine wunderschöne Zeichnung von einer richtigen und kriegsmäßigen Kanone, von der die Beilage zu dieser Nummer eine verkleinerte Wiedergabe bringt. Unter dieser Kanone liest man:

„Das bürgerliche Artillerie Corps der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien bittet um die Ehre einen Marsch für türkische Musik von der Composition des Herrn Louis van Beethoven zu besitzen. Diese Kanone stellet das Artillerie-Corps und eigentlich den Bittsteller vor, der der Bitte den gehörigen Nachdruck geben soll.

Franz Xaver Embel
Magistratsrath und
Stadtoberkämmerer, dann
Oberst lieutenant der
bürgl. Artillerie"

Anton Schindler schreibt dazu:

„Diese Urkunde datiert von 1815 oder 1816. Der componirte Marsch ist der im thematischen Verzeichniß von Breitkopf u. Härtel Seite 140 angeführte in D dur: Aus dem Nachlasse".

Schindlers Notiz trifft nicht ganz das Rechte. Der Marsch wurde zwar am 3. Juni 1816 beendet. Aber der „Nachdruck", den die Kanone geben sollte, war doch so stark, daß Beethoven schon im Jahre 1815, wie ein Skizzenbuch aus dieser Zeit nachweist, mit Marschentwürfen zu einem Marsch aus D-dur begann. Das Dokument gehört also in das Jahr 1815. Embel war Stadtoberkämmerer im politisch-ökonomischen Senat (er wohnte nach Ausweis des Hof- und Staats-Schematismus für das Jahr 1815 in der Rabengasse 519 in Wien). Der Marsch wurde nach Beethovens Tode in vierhändigem Auszug gedruckt und in der Gesamtausgabe (Ser. 2 DE 15) in Partitur gedruckt. Die Kanone blieb erhalten. Sie kam mit Schindlers Nachlaß in die Staatsbibliothek. Sie wird hier zum ersten Male veröffentlicht. Vielleicht gibt sie Anlaß, daß man sich einmal mit Beethovens Märschen eingehender als bisher beschäftigt. Noch manches Neue ließe sich dabei erschließen.

Neue Noten

Musik für Violoncello

Hermann Schroeder: Konzert für Violoncello Werk 24. Edition Schott.

Es handelt sich hier um ein Werk, das in seltener Konsequenz das gedankliche Gut seines Schöpfers zum Ausdruck bringt. Ohne jede Konzession an äußere Effekte spricht sich hier eine bedeutende kompositorische Begabung aus, hinter der eine besondere Sauberkeit der Gesinnung fühlbar ist. Der Eindruck einer gewissen Askese wird noch erhöht durch die Tatsache, daß die thematische und formale Struktur des Werkes die Welt vorklassischer Kontrapunktik wieder aufleben läßt. Insofern verleugnet Hermann Schroeder, der Kölner Komponist, dessen Name auf dem Gebiet der kontrapunktischen Vokalmusik und der Orgelmusik schon wesentlich bekannter ist als in der Instrumentalmusik, seine Herkunft aus Gebieten der strengen Satzweise nicht.

Das dreisätzige Werk Schroeders hat als Mittelsatz ein

Adagio, dessen Themen in abseitiger Verinnerlichung über passacaglienartig schreitenden Bässen dahinschweben. Die beiden Ecksätze hingegen leben in der Hauptsache von fast motorischen, durch kühne rhythmische Wendungen stark profilierten Laufmotiven. Thematisch wie formal geht Schroeder hier, bei aller inneren Konsequenz, freie Wege. Alles in allem verdient dieses Werk Schroeders unbedingt Beachtung. Wie weit es aber bei seiner Strenge und Herbheit den Weg zum Publikum finden wird, muß die Zukunft erweisen.

Alexander von Dusch: Sonate für Cello und Klavier op. 16. Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe.

Die Cellosonate op. 16 von Alexander von Dusch gehört in die heute immer noch gepflegte und auch noch lebensfähige Richtung der nachromantischen Cellosonate. Formal absolut dem herkömmlichen Sonatenschema entstammend (I. Satz: Allegro assai moderato — mit dem klassischen Grundriß A'B'A, II. Satz: Andante — formal etwas freier gestaltet, III. Satz: Allegro — bringt neben den 2 Hauptthemen noch ein selbständiges Seitenthema), verzichten alle drei Sätze auf eine ausgesprochene Durchführung. Die Themen werden aufgeführt, harmonisch in verschiedene Richtungen vorwärtsgetrieben, mit häufig gebrachten Imitationen variiert, im übrigen aber bezeichnenderweise nicht wirklich gegeneinander geführt. So musikantisch und auch instrumental geschickt die Themen erfunden sind, so sind sie in ihrem Bau doch zu wenig gegensätzlich zueinander, als daß aus ihrer Gegenüberstellung wirkliche Durchführungen geboren werden könnten. Und hierin liegt der Mangel, der dem Spieler wie dem Hörer fühlbar wird. Das Neben- und Nacheinander der beiden jeweiligen Themen läßt die große Linienführung vermissen, die im klassischen Sonatenprinzip eben nur durch das gegenseitige Durchdringen der Gegensätze und die daraus hervorwachsende neue Lösung geschaffen wird. Die mannigfachen Vorzüge der Sonate können das Fehlen dieser inneren Zielstrebigkeit, die, geboren aus dem gegebenen Dualismus, irgendwo ihre Lösung finden muß, nicht voll ersetzen. Herbert Schäfer.

Max Reger: Totenfeier. Requiem-Satz für Soli, Chor und Orchester (op. 145a). Klavierauszug von Ulf Scharlau. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses nachgelassene Werk Regers nimmt durch die Größe der Diktion selbst im Schaffen des großen Polyphonikers eine eigene Stellung ein. Klangwirkungen von Händelscher Pracht und Ruhe wechseln mit Stellen, die wieder ganz von der unruhigen Chromatik des damaligen Reger-Stils erfüllt sind. Der Satz enthält dankbare Aufgaben für Chor und Solisten. Die schöne Ausgabe muß begrüßt werden. Bemerkenswert sind die von Hellmuth von Hase hinzugefügten deutschen Worte, die in ihrer glücklichen Formulierung hoffentlich von recht vielen Chorvereinigungen anstatt des lateinischen Textes benutzt werden. Diese Verdeutschung ist singbar und durchweg sinngemäß.

Herbert Gerigk.

Samuel Scheidt: 15 Sinfonien für zwei Violinen, Violoncello und Orgel (oder Klavier). Zum ersten Male herausgegeben und ergänzt von Hermann Keller. B. Schott's Söhne, Leipzig.

In der Sammlung „Antiqua" legt H. Keller eine Auswahl von 15 „Sinfonien" Scheidts vor, kurzen Charakterstücken, die als Einleitungsmusik für Zwecke der Kirchenmusik dienen sollten. Ihr außerordentlicher künstlerischer Wert läßt sie für kammermusikalische und orchestrale Besetzung geeignet erscheinen. Man kann auch instrumentale Suiten aus gegensätzlichen Teilen zusammenstellen. Der einzige erhaltene Druck des Werkes in Danzig ist unvollständig, die zweite Stimme fehlt. Keller hat sie ergänzt — eine nahezu unlösbare Aufgabe! Hoffen wir, daß sich auch diese Stimme noch einmal findet. Trotz Kellers selbstbewußter Meinung, daß sich die von ihm ergänzte von der verlorenen originalen nur in unwesentlichen Kleinigkeiten unterscheiden werde, wird man viele Bedenken nicht los. Herbert Gerigk.

Christoph Schaffrath: Trio C-dur für 3 Violinen. Erstmalig herausgegeben von Hans Neemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1939.

In der Sammlung „Collegium musicum" erscheint in der ungewöhnlichen Besetzung für 3 Violinen ein viersätziges Trio von Chr. Schaffrath (1709—1763) aus der Berliner Schule. Die 3 Instrumente erzielen in imitierend-kanonischer Führung eine erstaunliche Klangfülle. Probleme enthält die von starker Eigenmotorik erfüllte Musik nicht.

G. Ph. Telemann: Sechs Sonaten für Violine und Klavier. Herausgegeben von Karl Schweickert. B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Schaffen Telemanns ist geradezu unerschöpflich für die Bearbeiter alter Musik. Man darf dabei nur nicht aus dem Auge verlieren, daß Telemann doch in weitem Abstande hinter seinem Zeitgenossen Bach einzuordnen ist. Die Erstveröffentlichung der sechs Violinsonaten enthält brauchbares Musiziergut, das nur mäßige technische Anforderungen stellt. Der von Gustav Lenzewski ausgesetzte Generalbaß entspricht zwar nicht den historischen Regeln, aber er ist recht flüssig. Herbert Gerigk.

Bicinien aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts für zwei Melodieinstrumente. Herausgegeben von Heinz Zirnbauer. B. Schott's Söhne, Mainz.

Aus handschriftlichen Schätzen der Münchner Staatsbibliothek legt Zirnbauer in Verkürzung der Notenwerte 12 Duette für Instrumente vor, die überwiegend von anonymen Autoren stammen. Zwei Geigen, Flöten, Bratschen, Lauten oder auch andere Instrumente können die in bewegter Linearität gehaltenen Sätze ausführen.

Joh. Seb. Bach: 6 Sonaten für Flöte oder Violine und Basso continuo. Revidiert und herausgegeben von Kurt Soldau. C. F. Peters, Leipzig.

Die Sonaten 1—3 sind in der bisherigen Form ohne Baßbezifferung, aber in sorgfältiger Revision nach den Eigenschriften Bachs und zeitgenössischen Handschriften von Soldau vorgelegt. Die Solostimme enthält keine Fingersätze, und auch auf Vortragsbezeichnungen ist verzichtet. Die Sonaten 4—6 enthalten zusätzlich eine Violoncellostimme, die aber nur bei Cembalobegleitung in Frage kommt. Die Bezifferung des Continuo ist beigefügt. Waldemar Woehl hat den Continuo für diese drei Sonaten ausgesetzt und den Baß dort, wo er es aus dem Verhältnis von Melodie und Baß für notwendig hielt, abgeändert. Das ist eine Freiheit, mit der sich die Bach-Forschung noch einmal auseinandersetzen muß. Leider gibt Woehl keine Aufstellung seiner Änderungen. An einigen Beispielen erläutert er seine Arbeit. Gewissenhafte Revisionsberichte hat Soldau den beiden Heften als Abschluß angehängt. Herbert Gerigk.

Johann Pachelbel: Triosuiten für 2 Geigen und Generalbaß. Heft 1, Suite 1 und 2. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Aus einem Exemplar im Besitz der Gräflich von Schönbornschen Musikbibliothek Wiesentheid gibt Fritz Zobeley als der Generalbaßbearbeiter 6 Triosuiten Pachelbels heraus, die bisher nur ihrem Titel nach bekannt waren. Als Erscheinungsjahr wird 1691 angenommen. Die beiden ersten Suiten sind durchaus lebendige Musik, die in ihrer selbständigen Behandlung der beiden Geigenstimmen den Spielern willkommen sein müssen. Der Generalbaß Zobeleys beschränkt sich auf eine überwiegend akkordische Stützung der Melodiestimmen. Herbert Gerigk.

Musikliteratur

Joseph Gregor: Richard Strauß. Der Meister der Oper. 275 S. Verlag R. Piper & Co., München.

Der Theaterhistoriker Joseph Gregor, Verfasser der Texte zu den beiden letzten Strauß-Opern „Friedenstag" und „Daphne", legt fünf Jahre nach der bis zur „Arabella" reichenden Strauß-Biographie von Fritz Gysi ein neues Buch über den Meister vor, das sein gesamtes musikdramatisches Schaffen einbezieht. Ausgehend von dem Grundgedanken „Oper ist vollendetes Theater" versucht Gregor die theatergeschichtliche Stellung des Meisters entwicklungsgeschichtlich darzulegen. Das Buch hat demgemäß nur bedingt einen biographischen Charakter, da es nur einen Schaffenszweig, freilich den weitaus bedeutendsten des Tonschöpfers, umfaßt. Sehr belesen, klug und geschickt weiß Gregor die Fäden der Geschichte des musikalisch dramatischen Theaters bis zu seinem Meister hinzuführen, den er z. B. als unmittelbaren Nachfolger Glucks empfindet „in dem Bestreben, den Sinn der Dichtung, die Forderung des Theaters und die Mittel der Musik zu verbinden". Den Hauptteil des Buches bildet eine chronologische Inhalts- und Wesensschilderung der einzelnen Strauß - Opern, stets gesehen im theatergeschichtlichen Zusammenhang. Durch die Einfügung zeitgenössischer Kritiken und Berichte sowie anekdotischen Materials wird erfolgreich eine stilistische Auflockerung angestrebt. Der Ich-Stil des Buches zeigt dabei seine Licht- und Schattenseiten. Bei der Darstellung des Werdeganges der letzten Opern vermag er die Unmittelbarkeit der Ausführungen durch die engen Beziehungen zwischen Komponist und Textautor einleuchtend zu erhärten, im allgemeinen tritt jedoch dadurch die Subjektivität der Aussage allzu stark hervor. Als schwerwiegender Nachteil kommt hinzu, daß so gut wie gar nichts über die Musik gesagt wird. Dadurch erfolgt eine Schwerpunktsverschiebung, die den Untertitel „Der Meister der Oper" zum Teil aufhebt. Man kann die Persönlichkeit des Opernschöpfers Richard Strauß nicht fassen ohne eingehende Betrachtung des Musikalischen, und auch noch so überzeugend formulierte Lobsprüche können die stilkritische Analyse sowie die musikalische und musikgeschichtliche Wertung nicht ersetzen. Insofern ist das Buch von Gregor gewiß ein interessanter Beitrag zu der Persönlichkeit und Schaffensweise des Opernmeisters Richard Strauß im großen Zusammenhang der Theatergeschichte, es läßt jedoch den Wunsch nach einer großen umfassenden Biographie nur noch dringender werden.

Hermann Killer.

Walter Becker-Bender: „Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht." Heidelberg 1940, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Jede belehrende Schrift über Fragen des Urheberrechts, die von den Männern des Rechts zu denen der Tonkunst oder umgekehrt von den Männern der Tonkunst zu denen des Rechts kommt, soll grundsätzlich willkommen geheißen werden. Die Juristen müssen immer wieder herangeführt werden an das, was die Musiker bewegt, was ihnen wesentlich erscheint; die Musiker aber müssen das Recht, das ihre moralische und wirtschaftliche Existenz entscheidend beeinflußt, derart kennenlernen, daß es in Wahrheit ihr Recht, ihr Recht in der Volksgemeinschaft, wird.

Die obengenannte Schrift ist offensichtlich die Doktorarbeit eines jungen Juristen, der sich bemüht hat, eine der großen Fragen des Urheberrechts, die wir den Schutz der Urheberehre nennen, für das Gebiet der Tonkunst möglichst erschöpfend darzustellen und zu erörtern. So sehr der Verfasser zu loben ist wegen seines Fleißes und der Gründlichkeit seiner Arbeit, aber auch wegen seines Bestrebens, Lösungen zu zeigen, die den verantwortungsbewußten Musiker befriedigen können, — so sehr müssen doch die Bedenken unterstrichen werden, die seiner Schrift gegenüberstehen. Dr. Becker-Bender hat unbekümmert die Auslassungen einer größeren Zahl jüdischer Autoren in den Kreis seiner Betrachtung einbezogen. Das geht nicht an. Das ginge nicht einmal an, wenn diese Autoren unmittelbar oder auch nur mittelbar irgend etwas Positives für die gesuchten wissenschaftlichen Erkenntnisse beigetragen hätten, — was in der Tat nicht der Fall ist. In einigen Fällen hat Dr. Becker-Bender offenbar nicht gewußt, mit wem er es zu tun hatte, so bei Wenzel Goldbaum, dem allzu gewandten, in vielen Sätteln erprobten früheren Berliner Rechtsanwalt, bei Rudolf Cohn-Speyer, dem mit talmudischer Weisheit ausgestatteten Geschäftsführer des ehemaligen Verbandes der konzertierenden Künstler, und gar bei Paul Bekker, dem Allgewaltigen der Frankfurter Zeitung, gegen dessen zersetzenden Einfluß Pfitzner den Donner seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" loslassen mußte. Eine solche Unerfahrenheit entschuldigt jedoch den nicht, der es unternimmt, der deutschen Öffentlichkeit einen Beitrag zu einer großen kulturpolitischen Frage darzubieten.

Aber auch auf rein fachlichem Gebiete hat dem Verfasser seine Unerfahrenheit einen bösen Streich gespielt. Obwohl er für seine Arbeit alles ihm erreichbare Material herangezogen hat (das Schrifttumsverzeichnis umfaßt 8 Druckseiten!) und dabei, wie erwähnt, die gebotenen Grenzen sogar überschritten hat, ist die wichtigste aller einschlägigen Veröffentlichungen, der Arbeitsbericht Nr. 11 der Akademie für deutsches Recht, der den abschließenden Bericht des Akademieausschusses mit dem fertig ausgearbeiteten Entwurf eines neuen deutschen Urheberrechts enthält, seinem Auge verborgen geblieben. Dieser Bericht (erschienen im Frühjahr 1939 unter dem Titel: „Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts" im Schweitzer - Verlag, Berlin und München), der das Ergebnis jahrelanger sorgfältigster Durcharbeitung der Urheberrechtsmaterie durch die Sachlich-Berufenen unter der Mitwirkung der zuständigen Ministerien darstellt, hat naturgemäß, weil er die Absichten der nationalsozialistischen Rechtsgestaltung enthüllt, abschließende und grundlegende Bedeutung. Jede spätere öffentliche Erörterung über die Urheberrechtsreform muß hierauf Bezug nehmen, um überhaupt sachlich gewertet werden zu können. Diese Feststellung trifft Dr. Becker-Bender auch dann, wenn er geltend machen wollte, daß er etwa seine Arbeit geschrieben habe, bevor der Akademiebericht veröffentlicht vorlag — was ich zu seinen Gunsten annehmen möchte. Seine Arbeit ist, obwohl ein Jahr nach dem Akademiebericht herausgegeben, durch diesen überholt und kann nur als umfassende Sammlung des wissenschaftlichen Materials gewürdigt werden.

Merkwürdigerweise sind in einigen eingeflochtenen Notenbeispielen (S. 114/115) die Taktstriche derart versetzt, daß der Auftakt immer auf dem ersten, statt auf dem letzten Viertel erscheint.

Julius Kopsch.

Richard Litterscheid: „Hugo Wolf." Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1939. 124 Seiten.

In der Reihe „Unsterbliche Tonkunst", Lebens- und Schaffensbilder großer Musiker, die von Dr. habil. Herbert Gerigk herausgegeben wird, ist das Hugo-Wolf-Bändchen Richard Litterscheids mit Nachdruck hervorzuheben. Die Literatur über Hugo Wolf ist nicht sehr umfangreich — ein sehr erstaunlicher Faktor. Die einzigen größeren Werke stammen von dem Juden Ernst Decsey und dem jüdischen Engländer Ernest Newman. Kleinere Biographien schrieben Morold, Schmitz, Grunsky und neuerdings Ehrmann. „Selbstverständlich fehlte es nicht an Versuchen, Licht in Wolfs Krankheit zu bringen; doch vermittelte keine Veröffentlichung etwas, das unsere Einstellung zu dem gesunden Komponisten und zu seinem Werk hätte ändern können. In den Jahren der Umnachtung entstand nichts mehr, was irgendwie

als Offenbarung eines Genies hätte angesprochen werden können." — Auf den 124 Seiten des geschmackvoll ausgestatteten, mit interessanten Bildbeigaben und wesentlichen Notenbeispielen versehenen Bändchens erschöpft der Verfasser aus einem totalen Wissen, aus Blickpunkten einer Wesens- und Werkschau nach den Gesetzen unserer Zeit, in einem klaren, glänzenden Stil das Lebens- und Werkbild des Komponisten, wie wir es uns nur wünschen können. Kenner und Laie haben gleichermaßen Gewinn von der Lesung. Wie überhaupt Gesinnung, Anlage und Durchführung dieses Buches erfreulich zeugen für eine neue Art des Musikschrifttums, zu deren besten Vertretern Richard Litterscheid gehört. Wissenschaftliche Fundierung ist ihm selbstverständliche Voraussetzung einer Betrachtung und Wertung aus höherem Lebensgesetz. Lebensnähe der Darstellung und flüssiger Stil entarten hier keineswegs zu mehr oder minder geistreichen hermeneutischen Bildern und ästhetischen Eitelkeiten. Der sichere Boden der Wertung aller Dinge aus dem Gesetz des Gesunden und für die Volksgemeinschaft Wertvollen erlaubte die straffe Konzentration der Darstellung bei praller Dichte des Gesagten auf kleinem Raum, gestattete dem Verfasser eine erfrischende Sachlichkeit der Betrachtung, deren Begeisterung im angebrachten Falle überzeugender und erwärmender ist, als es sonst sein könnte.
Es spricht für Litterscheids schriftstellerische Leistung, daß man diese Biographie nicht aus der Hand legt, ohne sie zu Ende gelesen zu haben. Sehr geschickt läßt er das Lebensbild und das Schaffensbild verwachsen zur eindrucksvollen Ganzheit e i n e s Schicksals. Hier haben wir die bisher beste Hugo-Wolf-Biographie aus neuer Lebensschau und Kunstgesinnung. W a l t e r B e r t e n.

Stephan Ley: B e e t h o v e n. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Propyläen-Verlag, Berlin, 1939. 412 Seiten und 1 Ahnentafel.
Laut Verlagsankündigung gibt Stephan Ley hier eine vollkommen wahrheitsgetreue Anschauung von dem Erdenwallen Beethovens. Die starke Berücksichtigung von Dokumenten und Briefen erweckt den Anschein, daß hier eine wissenschaftlich einwandfreie Darstellung vorgelegt wird. Nicht das „idealisierte Bild des Musikers", sondern Beethoven als „Mensch unter Menschen" soll gezeigt werden.
Beim Durchblättern des Buches fallen zunächst die Seitenüberschriften ins Auge, die sich auf der Ebene eines oberflächlichen Musikjournalismus bewegen: „Nicht stören", „So pocht das Schicksal an die Pforte", „Ich möchte mir das überlegen", „Gebeugt", „Beethoven schläft", „So!!!! ohne Dich —", „Die Ochsen werden scheu". Eine Überprüfung des Inhalts zeigt, daß Ley auch hier die Ebene einhält, die er in den Überschriften beschritten hat. Die Briefe werden unkorrekt zitiert und teilweise entstellt. Das Schaffen Beethovens spielt überhaupt nur ganz am Rande in Form von Aufzählungen eine Rolle. Die wissenschaftlichen Quellen werden im einzelnen überhaupt nicht genannt. Schindler, Fischer, Bettina von Brentano werden zitiert, als hätte sich die zünftige Beethoven-Forschung nie mit ihnen und mit ihrer Glaubwürdigkeit auseinandergesetzt. Man muß bedauern, daß ein angesehener Verlag einem so wenig wertvollen Buch eine so ausgezeichnete Ausstattung zuteil werden läßt. Hier macht sich noch einmal jener Journalismus breit, der in unserer Presse längst keinen Platz mehr hat. Eine solche Veröffentlichung kann in den Kreisen der Musikfreunde vielen Schaden stiften.
H e r b e r t G e r i g k.

Alfred Orel: D e r j u n g e S c h u b e r t. (Aus der Lernzeit des Künstlers.) Musikverlag Adolf Robitschek, Wien, 1940. 35 Seiten Text, 27 Seiten Noten und eine Notenbeilage.
Der Wiener Musikgelehrte gibt hier eine interessante Betrachtung der Kompositionen Schuberts bis zum Jahre 1813. Er zeigt insbesondere das Ringen des jungen Tonsetzers um die Erreichung der großen Vorbilder, die er sich als Autodidakt gestellt hatte. Orel untersucht dann namentlich den Einfluß des damaligen Lehrers Salieri auf Schubert. Er weist jedoch auch darauf hin, daß Schubert noch kurz vor seinem Tode Theorieunterricht bei Simon Sechter nehmen wollte. „Er glaubte sein Ziel, im Sinne seiner Vorbilder zu gestalten, nicht erreicht zu haben, und vermeinte, den Grund dafür in Mangel an gründlicher theoretisch-technischer schulmäßiger Durchbildung erblicken zu müssen. Daß das wirkliche Ziel seines Schaffens auf ganz anderer Ebene lag und daß er es auch voll erreicht hatte, daß seine besondere künstlerische Eigenart ihre volle Erfüllung gefunden hatte, war ihm gleichsam nicht bewußt. Das zu erkennen hatte ihm ebenso sein Lebensschicksal wie die ihm bewußte Selbstverständlichkeit seines Schaffens verwehrt."
Den Hauptwert der Veröffentlichung möchte man in den 27 Notenseiten sehen, die u. a. 11 A-cappella-Sätze für gemischten Chor auf Texte von Metastasio bringen. Deutsche Übersetzungen sind beigefügt, so daß unseren Chorvereinigungen damit wertvolles neues Material erschlossen wurde. Die Konzertarie für Tenor „Serbate o Dei custodi" ist in einer Einrichtung von Alfred Orel als Beilage hinzugefügt.
H e r b e r t G e r i g k.

Fritz Stein: M a x R e g e r. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 1939. 160 Seiten und 7 Tafeln.
Das vorliegende Buch, das in der von Prof. Dr. Bücken herausgegebenen Reihe „Die großen Meister der Musik" als Abschlußband erscheint, hat in erster Linie als Quellenwerk eine bleibende Bedeutung. Stein hat es als Erinnerungsbuch und als persönliches Bekenntnis zu Reger geschrieben, mit dem er freundschaftlich verbunden war. Der Verfasser führt manches rein Persönliche an, und er bringt sogar Familienbilder (Taufe seines Sohnes mit Reger als Paten). Damit entfällt naturgemäß der Charakter einer rein wissenschaftlichen Arbeit.
Die genaue Kenntnis der Lebensumstände aus Schilderungen des Meisters selbst, der Freunde und der Ehefrau, dazu die Erfassung des großenteils noch unveröffentlichten Briefwechsels ermöglichen ein zuverlässiges Persönlichkeitsbild, das von vielen entstellenden Zügen, die sich aus meist unverbürgter anekdotischer Überlieferung darum gerankt haben, gereinigt wird. Die Entstehungsgeschichte der Werke wird sorgfältig bis in Einzelheiten verfolgt. Die Werkbetrachtungen bringen einerseits Beschreibung mit vielen gut gewählten Notenbeispielen und dazu subjektive Wertungen. Sie sind wertvoll als Hinweis und Anregung für den Musiker. Man muß bedenken, daß der Hauptteil des Regerschen Lebenswerkes in der praktischen Musikübung kaum eine Rolle spielt.
Hier und da stört die stilistische Fassung bei Formulierungen, die mehr für einen Tagesaufsatz als für ein Buch geeignet sind. Die Reger-Literatur hat jedoch trotz kleiner Beanstandungen einen gewichtigen neuen Beitrag mit dieser Publikation erhalten. H e r b e r t G e r i g k.

Wilhelm Stahl: G o t t f r i e d H e r r m a n n. Leipzig, 1939. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen Heft 17). Breitkopf & Härtel. 75 Seiten.
Der verdienstvolle Lübecker Organist und vorzügliche Kenner des dortigen Stadtarchivs legt damit in vorbildlicher Knappheit die Lebensgeschichte und eine Wertung der Werke Herrmanns vor, um diesen Kleinmeister dem Schicksal der Vergessenheit zu entreißen. Der Verfasser, der selbst ein Schüler von Herrmanns Nachfolger, Karl Stiehl, ist, hat wichtige Tagebücher und andere Familendokumente Herrmanns, insbesondere auch dessen Briefe an Louis Spohr erschlossen. Karl Stiehls „Musikgeschichte der Stadt Lübeck" und seine Programmsammlung in der Lübecker Stadtbibliothek boten eine sichere Grundlage. Herrmann entstammt einem Thüringer Musikergeschlecht, seit 1832 ist er in Lübeck nachweisbar. Bis in die kleinsten Randgebiete des alltäglichen Lebens ist der Verfasser vorgedrungen, und seine Darstellung vereinigt eine Fülle von Namen aus der Lübecker und norddeutschen Musikgeschichte, so daß das Werk auch dem, der sich nicht unmittelbar mit dem Wirken des Komponisten beschäftigt, von wissenschaftlichem Wert ist. Das musikalische Schaffen Herrmanns, der in seinem Testament die Vernichtung aller Manuskripte verfügte, bezeugt keine über das

zeitgenössische Stilempfinden hinausdrängende Begabung. — Man wird die Tatsache, daß ein großer Teil der Chorwerke Ouvertüren und Klavierkompositionen nicht im Druck vorliegt, nicht beklagen dürfen, dennoch hat mit Recht die dankenswerte Aufführung der 1. Sinfonie durch Georg Göhler (1919) das Interesse auf ihn gelenkt und gezeigt, wie stark gerade er die Klangwelt von Brahms und Wagner, insbesondere des Tristan, vorausgeahnt hat. Der Verfasser bleibt bei seiner Bewertung des Gesamtschaffens immer zurückhaltend und sachlich (lediglich der einseitige und ungünstige Vergleich mit Robert Schumann dürfte anfechtbar bleiben, vgl. S. 74). Da Herrmann zu dem bisher noch wenig bearbeiteten Kreis um Louis Spohr zählt, dient diese Studie als wichtiger Beitrag zur Geschichte deutscher Romantik. Leider ist dem Werk kein Namenverzeichnis beigegeben. Wolfgang Boetticher.

G. v. Graevenitz: Musik in Freiburg. Eine Darstellung Freiburger Musiklebens aus alter und neuer Zeit. Poppen & Ortmann, Freiburg i. Br., 1938. 150 Seiten.
Eine zusammenfassende Geschichte der Musik in Freiburg und der Landschaft des Schwarzwaldes steht noch aus. Mit guter Kenntnis der städtischen Archive und des familiengeschichtlichen Schrifttums entwirft der Verfasser in einer dem Leser leicht zugänglichen Form kleine Bilder aus dem Musikgeschehen dieser an Kunstschätzen so reichen Stadt. Mit erdenklicher Sorgfalt wird eine Kette von Namen genannt, werden Konzerte, auch die weniger belangvollen, in die historische Entwicklung eingereiht. Während an vielen Orten auf ein Werturteil verzichtet wird, namentlich bei Erwähnung der Bestrebungen des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins", bleibt wiederum an anderer Stelle der Mangel an geschichtlichem Urteil unverkennbar. Daß die Geschichte der abendländischen Musik mit einem Gesang beginne, der aus „jüdisch-syrischen" Wurzeln sich herangebildet habe, ist schon seit der Kritik an Idelsohns Arbeiten anfechtbar. Die Frage einer Kennzeichnung jüdischer Musiker ist höchst unbefriedigt gelöst. Unbedeutende jüdische Namen erhalten, übrigens an ganz wenigen Orten, im Text einen Vermerk, während dieser bei den wichtigsten allgemein geläufigen Namen fehlt, ein Umstand, der die Verwirrung noch vergrößert. Nicht ohne Einspruch wird man heute einen Hinweis auf eine glanzvolle Geburtstagsfeier Arnold Schönbergs und auf Werke Mahlers als Geschenke „aus dem reichen Gabentempel moderner Musik" (47) hinnehmen. Für den Leser ist es einigermaßen beunruhigend feststellen zu müssen, daß der Verfasser namentlich dort seinen seltenen Vermerk „jüdisch" anbringt, wo ihm Gelegenheit zu „Dank" und „Verdienst" geboten ist; um so mehr, da der Verfasser auf eine Würdigung der Bestrebungen der „nationalsozialistischen Machtergreifung" (54) ausgeht. Auch die Aufführung des „Ja-Sagers" von Weill durch W. Ehmann ist heute mit Recht vergessen, und eine geschichtliche Studie sieht wichtigere Aufgaben, als diese verblaßten Probleme einer jüngsten Vergangenheit wieder in die Erinnerung zurückzurufen.
Aus der bunten Fülle der einzelnen Kapitel, die nicht streng zeitlich geordnet sind, entnimmt der Freund Freiburgs manche für ihn wertvolle Einzelheit, und deshalb ist die unter Mithilfe der örtlichen Wissenschaftlichen Gesellschaft ermöglichte Veröffentlichung willkommen, ungeachtet der im Gesamtbild auftretenden Mängel.

Wolfgang Boetticher.

Fritz Oeser: Die Klangstruktur der Bruckner-Sinfonie. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig, 1939. 77 Seiten und 16 Notenseiten.
Oeser nennt seine Dissertation „Eine Studie zur Frage der Originalfassungen", und er bemüht sich um eine Erklärung der Eigentümlichkeiten dieser Fassungen aus dem Wesen Bruckners. Die gegenüber dem Klangideal der Klassik veränderte (orgelmäßige) Gleichgewichtslage zwischen Blechbläsern und Streichern, die oft ohne Übergang nebeneinandergesetzten Stärkegrade, der Verzicht auf die dynamische Zügigkeit der Romantik sind einige Merkmale der ganz



eigenen Musikwelt Bruckners. Die Untersuchung bildet einen anregenden neuen wissenschaftlichen Beitrag zur Frage der in den letzten Jahren viel erörterten Originalfassungen Bruckners. Herbert Gerigk.

Ursula Lehmann: Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg, 1939. 110 Seiten und 27 Seiten Noten. Kartoniert 3,90 RM.
Die Arbeit ist eine Berliner Dissertation, die sich durch klare Methodik und Gliederung sowie durch überraschende Ergebnisse auszeichnet. Als Beitrag zur „Erkenntnis und Abgrenzung zweier Nationalstile" und für die Entwicklung der Gattung des Streichquartetts hat die Untersuchung ihre Bedeutung. Mit großer Sorgfalt wird ein umfangreiches (meist handschriftliches) Material überprüft. Neben der reinen Musikvergleichung und der Analyse werden soziologische Gesichtspunkte berücksichtigt. Auf der deutschen Seite ist das musikliebende Bürgertum der Träger der kammermusikalischen Betätigung. In Italien wird für eine kritisierende, „gebildete, aber prachtliebende Aristokratie" komponiert. Daraus ergibt sich bei uns eine verhältnismäßige Schlichtheit bei denkbar vertieftem künstlerischem Gehalt und südlich der Alpen der konzertierende Stil, der die virtuose Einzelleistung und den rauschenden Klang kultiviert. Zwei Musikstile entwickeln sich in vielfältigen Komponistenerscheinungen, um schließlich in ihrem Zusammenwirken den Instrumentalstil der Klassik zu ermöglichen. Diese These wird im Verlauf der Arbeit erhärtet, indem die Elemente der Nationalstile in ihrem Eigenleben dargelegt werden. Herbert Gerigk.

Lotte Medicus: Die Koloratur in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Verlag von Gebrüder Hug, Zürich, 1939. 84 Seiten und 18 Seiten Noten.
Die vorliegende Dissertation trägt nur mit Einschränkung wissenschaftlichen Charakter. Literatur- und Quellenangaben fehlen. Die spärlichen in den Text verflochtenen Hinweise sind nur zum Teil zuverlässig. Die Zitierung der Notenbeispiele erfolgt denkbar großzügig und nicht überall sinngetreu. Die Verfasserin fällt apodiktische Urteile, die subjektiver Natur sind und an deren Stelle in einer wissenschaftlichen Darstellung systematische Untersuchungen des Stoffgebietes gehören. Das Positive an der Schrift wird durch ebenso schiefe wie überflüssige Wertungen fast verdeckt — man lese nur den Abschnitt über Rossini daraufhin. Die bereits 1935 gedruckte Berliner Dissertation von Hedwig Faller über „Die Gesangskoloratur in Rossinis Opern und ihre Ausführung" geht in den wissenschaftlichen Feststellungen weit über die vorliegende Arbeit hinaus. Auch bei der Behandlung Verdis bleibt die Verfasserin an der Oberfläche. In einer feuilletonistisch beschriebenen Weise formuliert sie persönliche Meinungen ohne jeglichen wissenschaftlichen Wert, die aber ausreichend zeigen, wie sehr ihr das Empfinden für die von ihr gewählte Materie abgeht. Mit Doktorarbeiten dieser Art ist der Musikwissenschaft nicht gedient. Herbert Gerigk.

Roland Tenschert: Musikerbrevier. Nachdenkliches und Ergötzliches aus dem Reich der Musik. Mit 200 Abbildungen. Wilhelm Frick-Verlag, Wien, 1940. 312 Seiten. 7,80 RM.
Der Verfasser hat sich durch eine Reihe von Veröffentlichungen als Musikforscher ausgewiesen. Nun zeigt er sich in

dem „Musikerbrevier" als ein gewandter und geistvoller Essayist. Im Plauderton werden die zahlreichen Themen behandelt, aber die fachliche Fundierung ist überall spürbar. „Wie sie verdienten", „Opus I", „Der ‚Schwanengesang' großer Meister", „Musikalische Entlehnungen, Zitate und Selbstzitate", „Der Komponist — sein eigener Textdichter", „Wie alt sie wurden", „Wo sie begraben wurden", „Wie unsere Musiknoten entstehen" — das sind einige der Kapitel des Buches. Fast könnte man sich auf die Nennung der Überschriften beschränken, denn sie ermöglichen bereits Schlüsse auf die Anlage und den Inhalt des Werkes. Die 200 Abbildungen bieten ein vielseitiges und interessantes Material. Das Buch geht nicht weiter in die Tiefe. Das wollte Tenschert hier offensichtlich auch gar nicht. Der Musikfreund wie der Musiker wird es aber mit Gewinn lesen oder anblättern, weil gerade in der leichten stilistischen Form auf Schritt und Tritt Probleme angestoßen werden, die des Nachdenkens wert sind. Die Veröffentlichung bildet eine Bereicherung des guten leichten Musikschrifttums, mit dem wir nicht sonderlich versehen sind.

Herbert Gerigk.

Hermann Ligeti: Ursache und Wiederherstellung der verdorbenen Singstimmen. Wissenschaftliche Verlagsbuchhandlung für Medizin, Leipzig-Budapest, 1939. 52 Seiten.

Ein Arzt äußert sich hier außerordentlich fundiert zu einem Problem, dessen Behandlung infolge des Unfugs, der darüber gesagt und geschrieben worden ist, fast schon verfänglich sein kann. In konzentriertester Form werden die wichtigsten Fragen erörtert, die von dem suchenden Sänger im allgemeinen gestellt zu werden pflegen. Als ein Grundprinzip wird auf Meschaerts Feststellung verwiesen, „man dürfe während des Singens oder unmittelbar nachher nichts in der Kehle verspüren, ebensowenig wie man während des Sehens das Auge empfindet". Über die sogenannten Krisen, die sich angeblich aus der Entwicklung der Stimme ergeben, sagt der Verfasser, daß „die Physiologie bei der Funktion gesunder Organe keinerlei Krisen kennt, und so kann es auch beim gesunden Stimmapparat keine geben". Die Schrift vermittelt keine neuen Theorien, sondern sie enthält Ratschläge und Erkenntnisse auf gesicherter medizinischer Grundlage.

Herbert Gerigk.

Alfons Kießmann: Kleine Kirchenmusikgeschichte. 2. Aufl. Verlag Schultheß, Stuttgart, 1940. 152 S. und 32 S. Noten- und Bilderanhang.

Vorliegende Schrift sucht die Geschichte der katholischen Kirchenmusik leichtverständlich für „Studierende, Kirchenmusiker und Geistliche" zusammenzufassen. Damit ist ihre Grundeinstellung gegeben. In drei Abschnitten behandelt der Verfasser die Gregorianik, ihre Entwicklung und Überlieferung bis zur Gegenwart, das deutsche Kirchenlied und die mehrstimmige Kirchenmusik von den Anfängen bis zur Jetztzeit. Die Betonung des deutschen Anteils an der Entwicklung trotz der Gedrängtheit der Darstellung ist dankenswert. Literaturangaben, eine Zeittafel der allgemeinen Musikgeschichte, Notenbeispiele und Bilder ergänzen diese Übersicht.

Alfons Kießmann: Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Württemberg. Verlag Schultheß, Stuttgart, 1939. 106 S.

Einem Teilgebiet der württembergischen Musikgeschichte wird hier eine kurze zusammenfassende Darstellung gegeben. Dem Charakter der Schrift entsprechend wird auf ein Eingehen auf Quellen und Probleme verzichtet.

Karl Gustav Fellerer.

Heinrich Sanden: Die Entzifferung der lateinischen Neumen. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1939. 91 S.

Es ist bedauerlich, daß diese an manchen beachtenswerten Beobachtungen reiche Arbeit durch ihre kritiklose Überheblichkeit und die Überspitzung ihrer Zielsetzung der konstruktiven Quellendeutung und Verallgemeinerung älterer Neumentheorien folgt. Auf den paläographischen Befund der Überlieferung, der die Möglichkeit unterschiedlicher Aufzeichnungsweise und Auffassung der mittelalterlichen Melodien bestätigt, glaubt Sanden verzichten zu können; dafür wird ein konstruktives Entzifferungssystem errichtet, dessen Begründung in manchen Fällen mehr als zweifelhaft ist. Die Erprobung der neun Entzifferungsregeln an „unbekannten Gesängen" bietet keine Kontrollmöglichkeit. Vielleicht wird in Bälde auch dieses Entzifferungssystem vom Verfasser in der gleichen Weise abgetan werden, wie er das S. 61 mit seiner 1935 mit so großer Überzeugung vorgetragenen Rhythmustheorie getan hat. Jedenfalls wird der kritische Betrachter von Sanders Konstruktion das Ergebnis der Arbeit anders werten müssen, als sich der Verfasser den Sinn einer seine Darstellungsweise kennzeichnenden Stilblüte denkt: „Der erste Eindruck der Entzifferung ist überwältigend. Man glaubt, die Planeten und Gestirne des Firmaments seien in eine rasend schnelle und geordnete Kreisbewegung geraten, wobei sie ein herrliches Tönen erklingen lassen" (S. 7).

Karl Gustav Fellerer.

Hans Baumann: Die Morgenfrühe. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam, 1939. 64 Seiten. Ganzleinen 2,50 RM.

In einem geschmackvoll ausgestatteten Bändchen sind hier die ersten 53 Lieder Hans Baumanns vereinigt, „die seinen Ruf als Liedersänger begründet haben", wie es mit Recht in der Verlagsankündigung heißt. Von Hans Zapf im Haus zum Fürsteneck in Frankfurt am Main schön geschrieben, hat die Veröffentlichung neben ihrem Gebrauchswert bibliophilen Charakter.

Hans Baumann: Morgen marschieren wir. Liederbuch der deutschen Soldaten. Im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht herausgegeben. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam, 1940. 226 Seiten.

Als einer der Liedersänger der neuen Zeit war Baumann berufen, ein Liederbuch für den deutschen Soldaten zu schaffen, das Tradition und nationalsozialistischen Geist organisch verbindet. Diese große Aufgabe ist hier erstmalig geglückt. 260 Lieder vereinigen einen durchweg hochwertigen Schatz von Soldatenweisen. Die Melodieausgabe ist ein stattlicher Band, aber die Auswahl wird angesichts der unerschöpflichen Fülle unseres Liedgutes selbst da noch schwer geworden sein. Man kann dem besten Liederbuch für den Soldaten nur weiteste Verbreitung wünschen.

Herbert Gerigk.

Neue Richard-Wagner-Textbücher

Im Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, sind die in diesem Jahre in Bayreuth zur Aufführung gelangenden Musikdramen in geschmackvoll gedruckten Textbüchern erschienen, die an die Festspielbesucher kostenlos abgegeben wurden. Das Neuartige sind die jeweils bei ihrem ersten Erscheinen in den Text eingedruckten Leitmotive, denen ihre traditionelle Bezeichnung beigefügt ist. In dieser Weise haben die vier Teile des „Ringes des Nibelungen" eine für den Musikfreund sehr instruktive Darstellung gefunden. Bei dem „Fliegenden Holländer" sind die musikalischen Erläuterungen am Anfang zusammengefaßt. Der andere Weg ist für künftige Textbücherausgaben empfehlenswerter. Jedem Heft ist ein Aufsatz von Rudolf Sonner vorangestellt, der die Stellung und die Bedeutung in Kürze allgemeinverständlich umreißt.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Bayreuther Kriegsfestspiele 1940

Bayreuths Kriegsfestspiele 1940 sind ein Geschenk des Führers an das deutsche Volk, an seine Frontsoldaten und Rüstungsarbeiter. Der Dank der Nation gilt diesmal der soldatischen Front, für die in Bayreuth die Fackel deutscher Kunst entzündet wurde. Wagners Denken und Schaffen war immer ausgerichtet auf das Volk, niemals auf einen Stand. Aber die Erfüllung seiner künstlerischen Ideen und sozialen Forderungen vollbrachte erst das nationalsozialistische Großdeutsche Reich, das mit den Festspielen von 1940 auch dieser Stätte am roten Main eine wahrhaft revolutionäre Schicksalswende bereitete. Was der getreue Mitkämpfer des Führers, Houston Stewart Chamberlain, vor langen Jahren einmal aussprach, daß das Bayreuther Festspielhaus eine Standarte sei, um welche sich die Getreuen kriegsgerüstet sammeln, ist durch die Tat Adolf Hitlers Wirklichkeit geworden.

Reichsleiter Dr. Robert Ley, der im Auftrag des Führers die Organisation des Besuches der Festspiele und die Betreuung der 20 000 nach Bayreuth entsandten Volksgenossen durch die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" durchführen ließ, hat zu Beginn der Festspiele ihren Sinn in einer Ansprache an die deutsche Presse klar umrissen. Er verneinte den Satz, daß beim Kanonendonner die Künste zu schweigen haben. Das nationalsozialistische Deutschland habe eine andere Lebensauffassung als die bürgerliche Welt von gestern. Für uns sei der Krieg nicht der Gegensatz zum Frieden, sondern eine andere Form des Lebens und des Kampfes. Aber nur wer etwas schaffe und leiste, habe Anspruch auf Erholung und Freude. Die Teilnahme an den Festspielen sei an die Größe des Einsatzes gebunden, den der einzelne für sein Volk geleistet hat.

Wer in diesem Kriegssommer nach Bayreuth kam, erblickte eine verwandelte Festspielstadt. Verschwunden von den Straßen und Plätzen der international angehauchte „Betrieb". Es gab keine Anfahrt von Luxusautomobilen aus aller Herren Länder, keine Modenschau der „oberen Zehntausend" und keine Snobs, die sich rühmen dürfen, mit „von der Partie" gewesen zu sein. Auch diesmal bewegte sich täglich eine Wagenkolonne die Allee zum Festspielhügel herauf, aber es waren die feldgrau angestrichenen Autobusse der deutschen Wehrmacht, die verwundete Kameraden zu den Aufführungen fuhren. Der Dank des Vaterlandes ist heute keine Phrase mehr, sondern beglückende Tat. Das empfanden all die Tausende Soldaten und Rüstungsarbeiter, die aus zwölf deutschen Gauen zum Besuch der Festspiele auserwählt wurden, in wahrhaft erhebender Weise. Sie empfingen keine Almosen, sondern kamen als auserwählte Vertreter des kämpfenden und schaffenden deutschen Volkes nach Bayreuth. Man muß selbst an Ort und Stelle die Andacht und Hingerissenheit dieser Volksgenossen miterlebt haben, um die Bedeutung des einst von Richard Wagner vorgeschlagenen, aber durch andersgeartete Zeitumstände nicht verwirklichten Plans zu ermessen, den Besuchern der Festspiele unentgeltlichen Zutritt zu den Aufführungen zu gewähren. Was Wagner im Jahre 1849 in seiner Schrift „Die Kunst und die Revolution" als Forderung aufstellte, ist heute endlich verwirklicht worden. Diese soziale Wandlung im 36. Jahr der Bayreuther Bühnenfestspiele ist eine Revolution, denn sie bedeutet die Synthese von Schöpfertum und Heldentum. Was Richard Wagner für das deutsche Volk „im Vertrauen auf den deutschen Geist" schuf, ist nun Eigentum der Männer und Frauen geworden, die in heldenhaftem Einsatz mehr als ihre Pflicht erfüllten.

Vier Aufführungen des „Fliegenden Holländer" und zwei geschlossene Aufführungen des „Ring des Nibelungen" waren das Programm der Kriegsfestspiele 1940. Wenn von den übereifrigen Gralshütern Bayreuths der Ausfall des „Parsifal" als ein Bruch mit der Tradition bedauert wird, so mag um der geschichtlichen Wahrheit willen einmal klar gesagt werden, daß Richard Wagner das Festspielhaus für den „Ring des Nibelungen" gebaut hat. Erst für das bereits stehende Haus wurde der „Parsifal" bestimmt. Auch im Jahre 1896, als Bayreuth die Wiederkehr der „Ring"-Aufführung nach zwanzigjähriger Pause festlich beging, wurde der „Parsifal" nicht, dagegen der „Ring des Nibelungen" sogar fünfmal hintereinander aufgeführt. Nach den zeitgenössischen Berichten verlief der Festspielsommer 1896 in glanzvollster Weise, auch ohne „Parsifal"!

„Der fliegende Holländer" und „Der Ring des Nibelungen" haben in der bekannten Bayreuther Besetzung wieder einhelligen Beifall gefunden. Karl Elmendorff, der nun schon zum neunten Male in Bayreuth dirigiert, leitete die „Holländer"-Aufführungen so männlich und rhythmusfest, wie es der balladenhafte Charakter des Werkes verlangt. Seine aus überlegener Beherrschung fließende Improvisation schenkt immer wieder unmittelbare Wirkungen. Anders Franz

von Hoeßlin als „Ring"-Dirigent. Hier war manches eher dem Zufall als einer überlegenen Führung überlassen. Auch von Hoeßlin hielt die im Vorjahre von Heinz Tietjen genommenen beschleunigten Zeitmaße durch. In dem Spielleiter Tietjen erschien der künstlerische Wille aller zur Mitwirkung aufgerufenen künstlerischen Kräfte verkörpert. Er stand überlegen und doch mitten im Ganzen und ordnete das Verhältnis zwischen Musik und Drama, wobei sich allerdings in der Chorszene der Spinnerinnen im „Fliegenden Holländer" und einzelnen „Ring"-Szenen, so beim Erscheinen des Heerhaufens der Nibelungen zur Ablieferung des Hortes, das Schwergewicht allzusehr nach der theatralischen Seite hin verlagerte. Die von Emil Preetorius geschaffenen Bühnenbilder waren in jedem Werk künstlerisch gestalteter Ausdruck der Natur, der mit den Menschen und Göttern und dem Drama eine große lebendige Einheit bildete.
So wichtig der oder das Einzelne an sich sein mag, entscheidend ist stets der das Ganze belebende Geist, der von solcher Macht der Suggestion ist, daß die Sänger selbst in der Entfaltung ihres Könnens um etliche Grade erhöht werden. Die Erweckung verborgener Kräfte gelingt so auf eine Weise, die sich der begrifflichen Erklärung entzieht. Die „Wälse"-Rufe Franz Völkers waren in ihrer mächtig ausgehaltenen stählernen Spannkraft eine elementare Äußerung. Maria Müllers Senta und Sieglinde offenbarten die bis in die letzte Geste musikerfüllte Seelengröße einer Deutung, die eben nur der Müller gehört und von ihr immer neu verjüngt und verinnerlicht getragen wird. Rudolf Bockelmann und Jaro Prohaska sangen beide den Holländer und den Wotan. Dem klaren, schon in der Darstellung abgeklärteren Bockelmann trat in Prohaska ein aus wahrhaft pompösem Stimmbesitz schöpfender Gestalter gegenüber. Margarete Kloses Fricka und Waltraute zeigten den Adel eines Schöngesangs, der einfach ergriff. Die Baßpartien des Daland, der Riesen, Hundings und Hagens hatten in Ludwig Hofmann und Joseph von Manowarda zwei stimmgewaltige Vertreter. Marta Fuchs' Brünnhilde und Max Lorenz' Siegfried hoben die „Götterdämmerung" zu tragischer Größe und Hintergründigkeit. Erich Zimmermanns klassischer Mime, Robert Burgs im „Rheingold" etwas unsicherer Alberich, Hans Reinmars Donner und Gunther und Ria Fockes Mary und Erda sind ebenso zu nennen wie der von Friedrich Jung geleitete Festspielchor. Auch das Orchester hat wieder den Beweis seiner unerhörten Spielkultur gebracht.
„Die Außerordentlichkeit in allem und jedem" war es, die Wagner in Bayreuth erstrebte. Sein Festspielhaus steht nicht nur in greifbarer Realität auf der Höhe des „grünen Hügels", es erhebt sich auch ideell über den Alltag. Das haben all die deutschen Volksgenossen erfahren, die mit aufgeschlossenem Herzen das Erlebnis Bayreuths in sich aufnahmen. Hier war auf der Bühne im Werke Richard Wagners und im Zuschauerraum das Deutschland vereinigt, „das wir lieben und wollen", um am Ende unseres Berichtes über das Ereignis der Kriegsfestspiele 1940 noch einmal dem Bayreuther Meister selbst das Wort zu erteilen.

Friedrich W. Herzog.

Paganini-Ausstellung in Genua

Zugegeben: Die Aufgabe, eine weitschichtige Schau für den größten Geiger aller Zeiten aufzustellen, kann für den Fachmann nicht schwer gewesen sein. Handelt es sich dabei doch um eine Persönlichkeit, die größeres Aufsehen erregte als die berühmtesten schaffenden Musiker ihrer Zeit — Beethoven eingeschlossen — und die deshalb oft und oft gemalt, gezeichnet, modelliert, in Kupfer gestochen, lithographiert worden ist. Trotzdem wird der Besucher der Ausstellung den Veranstaltern Dank wissen — ebenso für die sachkundige Auswahl aus einem gewiß kaum übersehbaren Material wie für die wohlbedachte Anordnung.
„Eine Biographie in Bildern, Handschriften und Erinnerungsstücken" steht ungeschrieben über dem ganzen Unternehmen. Viele haben dazu beigetragen: Bibliotheken, Museen und Archive aus Genua, Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Venedig, Bergamo und Nizza; von Privatpersonen und -firmen sind besonders der Baron Paolo Paganini (Mailand), ein Nachfolger des Künstlers, und das Verlagshaus G. Ricordi & Co. (ebenda) zu nennen; als einziger deutscher Sammler Dr. Julius Kapp (Berlin). Je ein Saal führt vor Augen: das Leben des Meisters in Bildern, Urkunden und persönlichen Gebrauchsgegenständen; den Wirkenden und Schaffenden in Musikhandschriften, Briefen, Erstdrucken seiner Werke, Konzertzetteln und den beiden Geigen — einer Guarnerio und einer da Salò —, deren sich der Künstler zu Lebzeiten bediente; endlich seine Umwelt im Bilde — berühmte Verehrer, Kritiker und Fachgenossen.
Eine Fülle von Stichen, Lithographien, Gemälden, Medaillons und Skulpturen schmückt den eigentlichen „biographischen Saal". Welche Abbilder mögen die getreuesten sein? Von denen aus den jüngeren Jahren des Meisters offenbar das früheste Blatt, das von den Nachstechern später so oft wiederholt worden ist: der Kupferstich von Rados (Mailand 1813). Dann die breit hingelegte Ölskizze von Pelagio Palagi (Bologna 1818) und der elegante Stich von Calametta nach der Zeichnung von Ingres (Rom 1818). Als bestes Bildnis

hat jedoch das Ölgemälde des Engländers Georg Patten (1831) zu gelten, worüber sich der Dargestellte selbst in einem Briefe an den Künstler voller Bewunderung über die Ähnlichkeit geäußert hat. Die vom Maler selbst hergestellte Kopie davon ziert den Saal, der „Paganini am Werke" vorführt. Ein anderes anscheinend sehr treffendes Abbild ist die Marmorbüste von Paolo Oliveri (Genua 1835). Den Dämoniker Paganini hat — trotz dilettantischer technischer Ausführung — am großartigsten der norddeutsche „taube Maler" und romantische Erzähler Johann Peter Lyser (eigentlich Burmeister, Hamburg 1830) erfaßt. Diese Zeichnung und die im gleichen Jahre in München entstandene Lithographie von Franz Hahn haben mindestens die deutsche Auffassung von Paganinis Äußerem wesentlich bestimmt. Ferner zu gedenken einer Reihe von Julius Kapp gesammelter Bildnisse und Karikaturen aus Deutschland und Österreich sowie der ebenfalls aus Deutschland stammenden lebendigen Zeichnungen des Künstlers in ganzer Figur, die erst vor etwa zehn Jahren durch das Berliner Antiquariat Helmuth Meyer & Ernst bekanntgeworden sind (alle in Lichtbildern vorgelegt). Freilich ist bei den zuletzt angeführten die Frage nach dem Verfertiger, der Entstehungszeit und der Echtheit leider noch nicht geklärt. Sonst haben die Engländer vor allem eine Reihe lustiger Karikaturen beigetragen. — Im übrigen liegen in dem gleichen Saal zur Schau: der Taufakt Paganinis, Bilder der Stätte seines Todes in Nizza, sein Testament, sonstige Urkunden, persönliche Erinnerungsstücke — vor allem eine Gitarre und zwei Flöten aus seinem Besitz, Bilder von Antonia Bianchi, seinen Lehrern Alessandro Rolla und Fernando Paër u. dgl.; in der Abteilung, die von seinem Wirken Zeugnis ablegt: außer den zwei erwähnten Geigen ein Lichtbild der Zeichnung von

Paganinis Hand, eine große Anzahl von Briefen (darunter solche an die Mutter des Meisters), an seinen Sohn Achille, den Maler Patten, den Biographen J. M. Schottky, an F. J. Fétis), eine beträchtliche Reihe von Urschriften sowie Erstdrucken seiner Werke, Huldigungsgedichte, Zeitungsberichte, Konzertzettel in Urdrucken und Lichtbildern (diese aus der Sammlung von Dr. Kapp).

Die letzte Teilschau enthält im wesentlichen Graphik und sonstige Abbilder von Zeitgenossen, darunter Goethe und Lord Byron, von kleineren Kollegen wie H. W. Ernst und de Bériot, von Vorläufern Paganinis und Musikern aus seinen Jugendjahren; sie wird durch eine Sammlung des wesentlichsten italienischen, deutschen, französischen und englischen Schrifttums über sein Leben und Schaffen — von Schottky (1830) bis zur Gegenwart — ergänzt.

Die Musikliebhaber wie die Leute vom Bau wissen der Leitung der Genueser Paganini-Wochen für das schöne Unternehmen besonderen Dank und geben ihm durch fleißigen Zuspruch Ausdruck. Es wäre zu wünschen, daß die auch anderwärts für Tonkünstlerfeste Verantwortlichen die Musikaufführungen öfter mit solchen aufschlußreichen Ausstellungen begleiteten. Diese würden nicht nur Gegenstand besonderer Anziehung und Aufmerksamkeit werden, sondern auch die musikalischen Eindrücke vertiefen helfen. Max Unger.

Der Stockholmer Musikwinter

In friedlicheren Zeiten hätte man dem vergangenen Stockholmer Musikwinter sicher mit ganz besonderen Erwartungen entgegengesehen, denn drei der großen hiesigen Musikinstitutionen, die Kgl. Oper, der „Konzertverein" und das Radio-Orchester, standen unter neuer künstlerischer Leitung. In der Oper war Harald André dem an der Altersgrenze angelangten hochverdienten John Forsell gefolgt. Im „Konzertverein", dieser wichtigsten musikalischen Sammelstätte Stockholms und somit Schwedens, die mit ihren dreimal wöchentlich stattfindenden Orchesterkonzerten zahlreichen Dirigenten der ganzen Welt und noch zahlreicheren Solisten des In- und Auslandes die finanziell durch Serienabonnements gesicherte Gelegenheit des Auftretens bietet, hatte den sehr verantwortungsvollen leitenden Posten an Stelle des früh verstorbenen Gunnar Jeanssons Joh. Norrby angetreten. Und an das viel in Anspruch genommene Radio-Orchester schließlich war der Göteborger Dirigent Tor Mann berufen worden.

In den augenblicklich das Kulturleben beeinflussenden Kriegszeiten stand die Musik natürlich nicht so im Brennpunkte der Teilnahme. Allen Musikinstituten wurden überdies — besonders dem Konzertverein — dicke Striche durch Ausbleiben der Künstler durch die Rechnung gezogen. Wenn dennoch der vergangene Musikwinter sein ganz besonderes künstlerisches Gepräge erhielt, so muß man schon sagen, daß das nicht trotz, sondern gerade wegen der durch den Krieg bedingten Absagen, Änderungen und Neubesetzungen der Programme geschah. Vielen der einheimischen z. T. guten, z. T. hervorragenden Musikkräften, denen die ungeheure Musikerkonkurrenz der letzten Jahre ein oft recht beschattetes Dasein bereitet hatte, bot sich mit einem Male, da ja die entstandenen Lücken irgendwie ausgefüllt werden mußten, die günstige Gelegenheit, neue oder erneute Proben ihres Könnens abzulegen. Durch die Sonderkonstellation des Kriegswinters trat also der Fall ein, daß das einheimische Musikleben mehr Beachtung fand und rasch aufblühte. Übrigens nicht nur im Rahmen des „Konzertvereins", sondern auch im Rahmen anderer Bestrebungen. So machte die vor etlichen Jahren gegründete Vereinigung „Fylkingen", die im Winter übrigens auch Berlin einen Besuch abstattete, unter ihrem begabten und zielbewußten jungen Leiter Ingemar Liljefors einige neue Vorstöße zur Durchführung ihrer Pläne, jungen skandinavischen Komponisten durch Aufführung ihrer Werke zum Durchbruch zu verhelfen. Während die neugegründete „Solistenvereinigung" sich die Aufgabe gestellt hat, für die „intime Musik" (Kammermusik, Sologesang) einzu-

treten, die im Stockholmer Musikleben seit langem zugunsten der großen Sinfoniekonzerte vernachlässigt worden ist. Sie „will nicht ruhen, bis sie dem ganzen schwedischen Volke gezeigt hat, was Kultur und Unkultur in der Musik ist" (Gunnar Hahn). Ähnliche Worte hörte man von dem Rektor der Volksmusikschule in Arvika, Vald. Dahlgren, der von seiner Orchesterklasse ein Propagandakonzert in Stockholm unter dem begabten dänischen Dirigenten Jens Schröder abhalten ließ, dabei in einer Ansprache der Jazzmusik auf dem Lande Kampf ansagte und einen Appell an die schwedischen Komponisten richtete, die volkstümliche Liebhabermusik durch geeignete Werke zu bereichern.

Die wichtigste Uraufführung des Winters war zweifellos — neben der erfolgreichen „Königin Elisabeth" des Deutschen Fried Walter, über die wir an dieser Stelle bereits berichteten — die Oper „Singoalla" des schwedischen Komponisten Gunnar de Frumerie, übrigens ebenfalls ein erstes Bühnenwerk des mit Walter ungefähr gleichaltrigen Tondichters. Man sah diesem Werke des als Instrumentalkomponist bereits über die Grenzen seines Heimatlandes Bekannten mit um so größerer Spannung entgegen, als der Opernstoff, die balladenhafte Geschichte der schönen Zigeunerin Singoalla und ihrer Liebe zu Ritter Erland, die einst der schwedische Dichter Viktor Rydberg erzählt und die dann später sein Landsmann Carl Larsson in rührend poetischen Bildern nachgedichtet hatte, im Phantasieleben jedes heranwachsenden jungen Schweden tiefe Spuren zu hinterlassen pflegte. Zu Dichtung und Malerei — den Bühnenbildern waren vielfach Larssons Illustrationen zugrunde gelegt — kam jetzt also noch die Musik eines Schweden, um den künstlerischen Dreiklang vollzumachen. Die edel romantische Handlung, die von Rydberg in epischer Breite durch viele Leidensstationen der unglücklich Liebenden und ihres „Sorgenkindes" geführt wird, war durch Ella Byström zu einem Libretto umgeformt worden, das die Ereignisse nach Möglichkeit zusammenzurücken suchte, aber trotzdem zu keinem eigentlichen Bühnendrama wurde, sondern nur reichliche Gelegenheiten für schöne Einzelszenen schuf, die die genaue Kenntnis des Rydbergschen Werkes übrigens, besonders in den Traumwandlerszenen, keineswegs überflüssig machten. Die Musik de Frumeries ist am ergreifendsten in den lyrischen Partien und erreicht ihren Höhepunkt in der eindringlichen musikalischen Charakteristik des „Sorgenkindes", jener rührenden Gestalt, das die Eltern nach Jahren der Trennung wieder zusammenzuführen sucht. Es dauert bei de Frumerie eine Weile, bis er sich warm geschrieben hat. Aber dann findet er Töne, gerade in den Akten, da das eigentliche Liebesspiel, der erwartete Höhepunkt des Abends, schon vorüber ist und die verschlungenen Leidenspfade beginnen bis hin zu den letzten Bildern, da die Pest ihre Opfer dahinrafft, die eine wirkliche musikalische Seelensprache sprechen.

Von schwedischen Opernwiederholungen sind Atterbergs romantische Oper „Bäckahästen" (Das Bachpferd) und Natanael Bergs nationale Oper „Engelbrekt" zu nennen. Von deutschen Märchenopern wurden, wie alljährlich um die Weihnachtszeit, Humperdincks „Hänsel und Gretel" und ferner „Peterchens Fahrt zum Monde" mit der Musik Schmalstichs aufgeführt. Einen ungewöhnlich großen Publikumserfolg errang Mozarts hier seit 110 Jahren nicht aufgeführte Oper „Cosi fan tutte".

Unter den wenigen Gastdirigenten des Winters bemerkte man den hier zum erstenmal dirigierenden Felix v. Weingartner. Das dankbarste Mitgehen erntete wieder Jochum, der mit den Berliner Philharmonikern im April zum zweiten Male Schweden besuchte und dessen Wiedergabe von Brahms' e-moll-Sinfonie denkbar vollkommen war.

Irmgard Leux-Henschen.

Oper

Freiburg i. Br.: Die Freiburger Städtischen Bühnen beendeten ihre Kriegsspielzeit 1939/40 in der Stadt Freiburg in der ersten Juliwoche. Bis zum 31. Juli aber spielten Oper und Schauspiel noch im Auftrage der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im Oberelsaß, während einzelne Mitglieder von Oper, Operette und Tanzgruppe in Bunten Abenden für unsere Soldaten hauptsächlich im Oberelsaß und in der alten Freigrafschaft mitwirkten. Diese frontabende Freiburger Bühnenkünstler haben heute die Zahl 200 bereits überschritten. Sie brachten eine zusätzliche Belastung für die Künstler, die jetzt zum Abschluß der Spielzeit ihre Arbeit auf der Bühne noch beachtenswerter erscheinen läßt. Die Leistungen der Freiburger Oper in dieser Kriegsspielzeit erreichten nämlich in ihrer stilechten, künstlerischen Durchformung bis in das letzte szenische und musikalische Teilchen einen Hochstand, wie er sogar in dem sehr verwöhnten Freiburg fast etwas Neues war, weil nun das wiedergegebene Werk meist ganz und gar ein Wille beherrschte und sich alles mit sichtlicher Freude am Gestalten diesem Willen unterordnete. Es zeigte sich jetzt in Freiburg, daß man mit jungen und selbst ganz jungen, frischen und von Unarten freien Stimmen und Bühnenbegabungen Gemeinschaftsleistungen heranziehen kann, wie sie sich jeder Opernleiter gerne wünschen möchte. Freiburg hatte in der vergangenen Spielzeit noch das Glück, fast ausschließlich sehr gute Gestalten für die Opernbühne zu besitzen. Von ihnen wurde Horst Taubmann (jugendlicher Heldentenor) bereits zu Ostern nach München verpflichtet. Hermann Uhde (Baß) folgte ihm zum Ende der Spielzeit, und der junge Tenorbuffo Alfred Pfeifle zog nach Düsseldorf.

Die insgesamt 117 Opernaufführungen lebten von 20 Neueinstudierungen bekannter Spielplanwerke und vier Wiederaufnahmen, ließen jedoch jede Erstaufführung vermissen, die enger mit der Gegenwart verbunden hätte. Der Spielplan ermöglichte zwar reizvolle Gegenüberstellungen zum Beispiel von deutschen Spielopern („Entführung", „Stradella", „Wildschütz") oder von Werken Verdis mit verwandten Grundthemen („Don Carlos", „Simone Boccanegra", „Maskenball", „Troubadour", „La Traviata"), einiger Werke Puccinis und auch von Werken slawischer Tonschöpfer („Jenufa", „Pique Dame", „Verkaufte Braut"). Die großen Möglichkeiten aber, die nun einmal eine selten zu findende glückliche Zusammensetzung der Sängerschar (beispielsweise mit vier Tenören für eine Provinzbühne) auch für neue große Werke gegeben hätte, wurde gerade in der Zeit des Wartens auf die kommenden Dinge am Oberrhein sehr nahe der Front in Werken erschöpft, die die Gemüter manchmal eher belasteten als befreiten („Manon Lescaut", „Toska", „Tiefland" usw.), die in einer derartigen Stimmung fast fremd klangen und immer stärker auf das Werk warten ließen, das gefesselt hätte. Fremd blieb bei aller höchsten Anerkennung die beste Spielleistung der ganzen Spielzeit, Tschaikowskys „Pique Dame" unter der Leitung des Intendanten Dr. Nufer.

Der Betrieb war diesmal in Freiburg zwar keineswegs zum Feind der Kunst geworden dank der intensiven Arbeit fast an jedem Werk. Um ihn nicht zu stark in den Vordergrund zu drängen, hatte man in Freiburg auch begonnen, die Montage und gelegentlich auch andere Wochentage spielfrei zu lassen. Die Kriegsspielzeit 1939/40 aber stellte in Freiburg zu sehr die Bühnenleistung vor das Werk selbst, so sehr sie ihm dienen wollte.

Die Operette hatte mit ihren insgesamt 85 Aufführungen nur die Aufgabe, während der spannungsvollen Kriegstage am Oberrhein kurzweilig mit sechs Neueinstudierungen und vier Erstaufführungen zu unterhalten. Sie hat mit den Erstaufführungen allenfalls mit Dostals „Ungarischer Hochzeit" Anklang gefunden, während Gutheims „Rosen für Viktoria" und selbst Lehárs „Giuditta" des Textvorwurfs wegen eine stille Ablehnung fanden.

Edmund Huber.

Leipzig: Als letzte Neuaufführung vor den Sommerferien kam in der Oper noch Verdis „Don Carlos" heraus. Für diese Oper, die so recht eigentlich dem dramatischen Sänger gehört, ist die Leipziger Bühne in der glücklichen

Lage, ein herrliches, blühendes Stimmaterial aufmarschieren zu lassen. Margarete Kubatzki (Königin), Camilla Kallab (Eboli), August Seider (Carlos), Willi Wolff (Posa), Friedrich Dalberg (König Philipp), Walter Zimmer (Inquisitor), das war eine Besetzung, wie sie glänzender und festspielmäßiger kaum zu denken ist. Von Wolfram Humperdinck szenisch in die schauerlich-frostige Umwelt des von der Inquisition beherrschten spanischen Hofes gestellt, von Paul Schmitz mit mitreißendem dramatischem Atem musikalisch geleitet, wobei sich auch die von Johannes Fritzsche vorzüglich studierten Chöre besonders auszeichneten, hatte die Aufführung des schönen Werkes, das uns Verdi kurz vor der Aida an der Schwelle seiner künstlerischen Reife zeigt, einen stürmischen, nachhaltigen Erfolg.

Mozarts „Schauspieldirektor" erschien bei einer Freiluft-Aufführung im Gohliser Schlößchen in abermals neuer Bearbeitung. Hans Stieber hat das kleine Singspiel in ein entzückendes Rahmenspiel eingebaut, dessen Schauplatz das Leipzig des ausgehenden 18. Jahrhunderts und das Gohliser Schlößchen selbst ist. Der (historische) Hofkomödiant Koch bringt mit seiner einstigen Leipziger Theatertruppe in einer Gesellschaft beim Schloßbesitzer Hofrat Böhme Mozarts Werk zur Aufführung, wobei sich in zopfigem Gelehrtenhochmut und gesellschaftlichem Dünkel eine heftige Debatte über das damals gering geschätzte deutsche Singspiel anhebt. So wurde Mozarts Werkchen in eine neue lebensvolle Umgebung gestellt und zugleich ein anheimelndes Stück Alt-Leipziger Theatergeschichte lebendig. Mitglieder des Städtischen Schauspiels und der Oper waren unter szenischer (Wolfram Humperdinck) und musikalischer Leitung (Wolfgang Allio) mit ganz prächtigem Gelingen am Werk, um diesem reizenden Spiel zu einem durchschlagenden Erfolg zu verhelfen.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Zum Opernspielplan dieses Winters, über den wir im Aprilheft eine kurze Übersicht gaben, ist einiges aus den letzten Monaten nachzutragen. Für eine konzentrierte „Fidelio"-Aufführung unter Leitung von Generalmusikdirektor Erich Böhlke war eine so gute Vertreterin der Titelpartie wie Gerda Heuer eingesetzt, die vollkommenste Leonore, die wir seit Jahren hier hörten. — Eduard Künneke dirigierte als Gast vorzüglich seine bisher vor Jahren nur in Kassel gezeigte vieraktige Oper „Nadja", die ihm einen herzlichen Erfolg einbrachte. Der zwischen Puccini-Libretto und seriöser Lehár-Operette angesiedelte Text des erfahrenen Bühnenpraktikers Rolf Lauckner umschließt eine Liebesgeschichte aus dem „heutigen Leningrad" mit dem Opfertod der jugendlich-dramatischen Heldin (Titelpartie), der ehemaligen Freundin des „roten Generals" (Bariton), welche ihr Leben zur Befreiung eines als Chauffeur getarnten weißrussischen Fürsten (Tenor) gibt. Künneke, dessen Singspiele und Operetten erfreulich über dem üblichen Durchschnitt liegen, hat eine Partitur geschaffen, die stilistisch Ausladungen der alten Oper mit Tosca-Dramatik und Elementen des Zarewitsch etwa auf eine gleichwohl persönliche Weise wohlklingend mischt. Umfangreiche melodisch und instrumental freigebig bedachte Rezitative tragen das Geschehen, das in einigen geschlossenen, noch üppiger orchestrierten Nummern musikalisch gipfelt. Für Russisches hat der Komponist ein gutes Ohr, und an Einfällen noch zur Ausstattung von Episoden mangelt es ihm nicht. Daß diese nicht langweilende Nadja dennoch stark an das Operettenschaffen des Komponisten gemahnt — der Blick auf den Stoff allein zeigt das — kommt ihr nur zugute. Sie wäre wahrscheinlich sogar mit gesprochenen Dialogen und der Einfügung heiterer Partien noch wesentlich wirksamer. Das sehr angenehme Werk brachte es nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Maud Cunitz (Nadja), dem gewinnenden Ernst Hinrichs (Weißrusse) und dem imponierenden Albert Lohmann (roter General) zu einer Reihe gern hingenommener Wiederholungen. — Die letzte Inszenierung, einen musikalisch von Walter Müller zügig betreuten „Rigoletto", hatte Intendant Kurt Erlich selbst geschaffen. Was seiner Gesamtleitung der Städtischen Bühnen, die er erst mit Kriegsbeginn übernahm, bereits jetzt nachzurühmen ist, war auch hier zu erkennen: Blick und Griff eines Mannes, der weiß, worauf es beim Theater ankommt. Im wertvollen Ensemble standen u. a. der geschmackvolle Bariton Paul Kleinwächter (Rigoletto) und die sich in erstaunlichem Tempo entwickelnde Olga Moll, die für die Gilda alles mitbrachte, nämlich Anmut der Jugend, schauspielerische Fähigkeiten und eine bis in die klingende Spitze der Koloratur künstlerische Klarheit, Genauigkeit und Reinheit des Soprans.



In der Operette gab es unter der Regie von P. K. Henker eine erfrischend lockere Neueinstudierung von „Wiener Blut"; gleichzeitig im kleinen Hause „Das Land des Lächelns". Außerdem, wiederum von Henker kundig aufgezogen und vom Komponisten mit dem nötigen Schmiß vom Pult aus dargereicht, eine Stadttheater-Uraufführung: „Lied im Süden." Auch der Textverfasser, Willi Wenghöfer, gehört als Sänger dem Ensemble an wie Leo Matusz, der den drei Akten seine rhythmisch griffigen, mit Erfahrung instrumentierten, melodisch allerdings nicht bestürzend ursprünglichen Partitur den Zuschnitt der großen Operette gab. Die dramaturgisch noch etwas derb geratene Handlung spielt im Mittelmeerlande Irgendwo und bringt alles, was zu Gebrauchsstücken dieses Typs gehört: Gemütsschwelgerei, Betrieb, Komik und Tanz. Ihr folgt die Vertonung immerhin so routiniert, daß sich der runde Premierenerfolg in einer kleinen Serie oft wiederholte.

Günter Schab.

Schwerin (Meckl.): Der weitere Verlauf der Spielzeit an der Mecklenburgischen Staatsbühne erfuhr eine unvorhergesehene mehrwöchige Unterbrechung. Dieser Umstand bedingte eine Spielplanumgestaltung und eine Rückstellung mancherlei Pläne für die kommende Spielzeit. So mußte man schmerzlich die alljährliche Schweriner Aufführung des Nibelungenringes entbehren. Aber die große Wagner-Gemeinde wurde mit einer von starkem künstlerischen Wollen getragenen Tristan-Aufführung voll entschädigt. Gestaltete Staatskapellmeister Gahlenbeck dieses musikalische Wunderwerk in sinnvoller Ausdeutung seiner ganzen dramatisch-lyrischen Schönheit, so erreichte des Generalintendanten Hadwiger tief nachspürende szenische Leitung die Einheit von Spiel und Gesang in Geste und Darstellung. Ganz herrlich die Vertreter des hehren Liebespaares: Irmgard Bätge und Artur Bednarczyk, bestrickend in der Verwendung ihres feinen stimmlichen Materials die Brangäne der Harriet Selin, die lebensvolle Gestaltung des Kurwenal durch Edmund Eichinger und Kurt Schillers ergreifender Marke. Auch die Aufführung von Fidelio (Gahlenbeck-Hadwiger) bewegte sich auf der gleichen künstlerischen Höhe. Km. Seegelken verzeichnete einen sehr freundlichen Erfolg mit Puccinis Gianni Schicchi, ausgezeichnet hierbei Wilhelm Klemm in der Titelrolle, und brachte auch Donizettis Regimentstochter mit der liebenswürdigen Annemarie Wassermann als Marie in der neuen textlichen Bearbeitung Anton Baumanns zu beifälliger Wiedergabe, während Gahlenbeck nach langjähriger Pause für die volkhaft-dramatische Jenufa Janaceks eindringlichst und erfolgreich warb.

A. E. Reinhard.

Konzert

Berliner Konzerte

Die ausgezeichneten Leistungen, die man in den drei Abendkonzerten der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik zu hören bekam, bestätigten aufs neue die verantwortungsbewußte Gründlichkeit der Ausbildung, die den jungen Musikern dort zuteil wird. Unter der straffen und energischen Leitung von Professor Walther Gmeindl zeigte das sehr stark besetzte Konzertorchester der Hochschule, dessen klangschöne Holzbläser besonderes Lob verdienen, mit der 5. Sinfonie von Beethoven und der Begleitung des Violinkonzerts von Brahms ein schon sehr beachtliches Können. Der Solist des Abends, der Bulgare Vassil Tschernaev (Klasse Professor Gustav Havemann), erwies sich mit überlegener Technik, beseelter Tongebung und sehr reifer Werkgestaltung als eine geigerische Begabung ersten Ranges.

Ernste und heitere Blockflötenmusik gab dem zweiten Abend ein besonders reizvolles Gepräge. Diese „Neue und alte Kammermusik" sollte, wie Professor Gustav Scheck vor Beginn der Vortragsfolge kurz ausführte, beweisen, daß die Blockflöte ein durchaus ernstzunehmendes Musikinstrument ist. Neben drei beglückenden Kammermusikwerken der Barockzeit (Triosonate C-dur von Quantz, Quartett d-moll von Telemann und Kantatenarie mit drei obligaten Blockflöten von Bach) hatte man erfreulicherweise auch das zeitgenössische Schaffen für dieses zarte Hausmusikinstrument berücksichtigt: Armin Knab war mit einem sehr gefälligen, an barocke Vorbilder angelehnten „Pastorale und Allegro für zwei Blockflötn und Gitarre" vertreten und Karl Marx mit den echt konzertanten, mit großen klanglichen Reizen ausgestatteten „18 Variationen über ein altes englisches Volkslied für zwei Alt-Blockflöten, Oboe und Streichtrio". (Leider ist das Thema melodisch unergiebig und wenig charakteristisch.) Die vier Siebenbürgischen Lieder für Sopran, Klarinette, Fagott und Klavier von Hansmaria Dombrowski sind unproblematische und gediegene Musik mit etwas seltsamer, nicht ganz liedgemäßer Besetzung. Die stattliche Reihe der Mitwirkenden verdient für die feinfühlige und stilsichere Wiedergabe, die alle Kammermusikfreunde begeistern mußte, ein Gesamtlob.

In einem Konzert des Kammerorchesters der Hochschule mit Werken von Vivaldi (Konzert für drei Violinen und Orchester), Beethoven (Romanzen op. 40 und 50), Spohr (Violinkonzert Nr. 7 e-moll) und Mozart (Violinkonzert Nr. 7 D-dur K.-V. Nr. 271a) bewährten sich angehende Kapellmeister in der sicheren und ausgewogenen Begleitung der jungen hervorragenden Geigensolisten, die der Hochschule und ihren Lehrern alle Ehre machten.

Erwin Völsing.

Freiburg i. Br.: Die für Freiburg besonders streng gehaltenen Schutzmaßnahmen bis zum Waffenstillstand im Westen hatten nur den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters erlaubt, das vorgesehene Konzertprogramm durchzuführen. Allerdings mußte auch da auf die Durchführung des geplanten sommerlichen Musikfestes (ein Romantikerfest) verzichtet und erst für den Herbst dieses Jahres ein ähnliches, dem oberrheinischen Land und seinen schöpferischen Kräften gewidmetes Fest vorgesehen werden. Die Sinfoniekonzerte sind jedoch durch diesen Umstand noch ausgesprochener zu dem von den Städtischen Bühnen allgemein eifersüchtig gewahrten Mittelpunkt des Konzert- und des Kunstlebens überhaupt geworden (die bildende Kunst spielt in Freiburg hinter Theater und Konzert eine gewollt geringere Rolle). Wie in der Oper und im Schauspiel hielt sich das Programm dieser Sinfoniekonzerte größtenteils an das bekannte Konzertwerk mit bekannten Solisten aus dem Reich und sicherte diesem Werk durch Bruno Vondenhoff eine gesunde Ausdeutung. Nur fünf Erstaufführungen (W. Jerger, Julius Weismann, Boris Blacher, Rudi Stephan und Hans Pfitzner) brachten die Konzertbesucher näher an die Gegenwart.

Neu aufgenommen wurde für die Kulturgemeinde die Überlieferung der volkstümlichen Sinfoniekonzerte mit dem einheitlichsten Konzertprogramm unter neun Abenden (der zehnte galt der 9. Sinfonie Beethovens am 1. Mai).

Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" begann nach Aufhebung des Versammlungsverbotes in der Grünen Zone eine neue Reihe von Veranstaltungen am Tage der Reichstagssitzung mit einem Abend mit Rosita Serrano unter nicht glücklichen Umständen. Der Vorstoß in Neuland blieb jedoch wieder allein der Städtischen Musikschule vorbehalten, die trotz der zahlreichen Einziehungen gerade unter ihren Lehrkräften den Betrieb als drittgrößte Freiburger Schule (außer der Universität) voll aufrecht erhielt, und zwar mit einem Lehrgang des Freiburger Komponisten Eberhard Ludwig Wittmer über die neue Handwerkslehre in der Musik. Wittmer wies in diesem völlig aus Eigenem aufgebauten Lehrgang wohl erstmals in dieser Form auf die neue Haltung in unserer Musik und die Folgen, die sich daraus für die Kompositionsform, die Harmonik und den Klangkörper ergeben. Er besprach vor allem die Blasmusik als den unserem neuen Ausdruckswillen gemäßesten und heute noch immer weiter entwickelten Klangkörper, den er ja selbst meisterhaft beherrscht. Der Lehrgang war vor allem auch von Musikausübenden gut besucht.

Edmund Huber.

Leipzig: Zwei kirchenmusikalische Veranstaltungen vermochten besonderes Interesse zu erregen. Der Kantor der Johanniskirche, Willy Stark, hat sich die schöne Aufgabe gestellt, unter dem Leitgedanken „Seltene Kostbarkeiten der Kirchenmusik" unbekannte Sätze der musica sacra ans Licht zu ziehen. Von den zum Teil von ihm bearbeiteten älteren Werken verdienten die Motette des Zittauers Andreas Hammerschmidt „Ach, wie flüchtig", das „Magnificat" des Mühlhäusers Rudolph Ahle, ein Orgelchoral mit obligater Trompete von Bachs Schüler Johann Ludwig Krebs ernste Beachtung. Endlich zeigte die aus dem Nachlaß herausgegebene d-moll-Messe für gemischten Chor mit Orgel von Peter Cornelius in der Verwendung gregorianischer Motive die feinsinnige, harmonisch immer überraschende Art dieses Komponisten von einer neuen Seite. Die Aufführung war bei dem Johanniskirchenchor, einigen Gewandhausmusikern und Willy Stark an der Orgel in besten Händen. — In der Matthäikirche machte Eduard Büchsel den wohlgelungenen Versuch, Bachs „Orgelbüchlein" geschlossen vorzuführen. Jedem Orgelchoral war ein vom Chor gesungener Vokalsatz des gleichen Liedes vorausgeschickt, und so gewann man einen tiefgehenden Eindruck von dieser ganz verinnerlichten Orgelkunst Bachs.

In der Chormusik war es wiederum Otto Didam, der mit seiner Neuen Leipziger Singakademie, dem Leipziger Kammerorchester, Hanna Peuckert (Sopran), Walter Streckfuß (Bariton) als Solisten sich wagemutig für zeitgenössisches Chorschaffen einsetzte. Diesmal brachte er das hier schon wiederholt gewürdigte Oratorium „Der reiche Tag" von Paul Höffer zu Gehör, das vermöge seiner volkstümlichen Haltung, seiner weit angelegten chorischen Stimmungsbilder und seines leicht fließenden melodischen Schwunges in einer guten Aufführung viel Beifall fand.

Die alljährlich im Frühjahr stattfindende Bach-Feier der Stadt Leipzig gipfelte in einer von starkem inneren Impuls getragenen Aufführung von Bachs h-moll-Messe in der Thomaskirche durch Hermann Abendroth, den Gewandhauschor, das Gewandhausorchester und vorzügliche Solisten (Henny Wolff, Emmi Leisner, Heinz Marten, Philipp Göpelt). Mit Eintritt der wärmeren Jahreszeit haben auch die Freiluft-Serenaden im Gohliser Schlößchen wieder ihren Anfang genommen, die ihre Zugkraft auch in der Kriegszeit bewähren und an jedem Mittwoch eine kaum zu übersehende Schar von Besuchern in den schönen Schloßpark locken. Als trefflicher Instrumentalkörper für die hier vorwiegend gepflegte barocke klassische Musik bewährt sich dabei das Leipziger Kammerorchester unter Leitung von Sifrid Walther Müller. Einen

Serenadenabend spielte gastweise das neugegründete Leipziger Gewandhaus-Kammerorchester, das unter Führung von Generalmusikdirektor Paul Schmitz auch im Freien von seiner kultivierten, feinen Spielkultur überzeugte. Wilhelm Jung.

Magdeburg: Nach alter schöner Sitte gipfelten die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, die unter Führung von GMD. Böhlke vor stets ausverkauften Häusern wiederum als die repräsentativsten Abende der Spielzeit großes künstlerisches Gewicht bekamen, in einer Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven. Als Auftakt hierzu war es dem Magdeburger Komponisten Karl Schüler (dessen „Immerwährender Liebeskalender" wir im Aprilheft würdigten) aufgegeben, eine Auftragsarbeit zu schreiben, für welche also bei äußerst verpflichtender Nachbarschaft gleichsam Ton, Stimmung, Stoff, Gehalt und künstlerischer Apparat (großes Orchester, großer Chor und Solist) vorgeschrieben waren. Das Chorwerk „Schicksal" erfüllte diese Voraussetzungen in nobler Weise. Es ist auf einen Text von Max Barthel komponiert und stimmt innerlich ganz zu unserer Zeit, die der von 1915 gleicht, als der Dichter sich seine Empfindungen gegenüber der alles beherrschenden Schicksalsmacht im Kriege von der Seele schrieb: „Leben gibst du, Leben nimmst du." Die stolze männliche Haltung, die er dabei einnahm: „Doch immer aufrecht will ich bestehen, selbst im zermalmenden Sturz", ist von Schüler, der den Versen mit der musikalischen Schlichtheit bekennender innerer Verwandtschaft nachgeht, klar und überzeugend getroffen. Ein führender Solobariton (der sehr gepflegte Fritz Neumeyer), ein gemischter Chor, der den Gesang aufnimmt und steigert, ein Orchester, das sinfonische Farben zum Fundament und zur lichtvoll sich steigernden Architektonik hinzusteuert, werden eingesetzt. Zwischen die kräftigen Ecksätze ist ein kurzes, langsames Mittelstück gestellt, aus dessen Zartheit sich mit machtvollem Aufschwung das gläubig bejahende Finale entwickelt, dessen Höhepunkt: „Aber noch lächelt uns, Brüder, das Licht!" eine mitreißende glückliche Eingebung ist. Aus der mit modernen harmonischen Mitteln charakterisierten Zerrissenheit des Zweifels erhebt sich in sieghafter Leuchtkraft endlich das befreiende Ja zum Leben. Der Komponist durfte dem Generalmusikdirektor, dem vorzüglichen Orchester und dem Städtischen Chor den hingebungsvollen Einsatz für die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung danken. Es ist zu wünschen, daß nun auch in anderen Städten das dankbare Werk in den Spielplan gestellt wird.

Nach der Saison, zu ungewöhnlicher Konzertzeit, in den Monaten Mai und Juli, veranstalteten der Oberbürgermeister und die Kreisstelle Magdeburg vom Deutschen Roten Kreuz für das Hilfswerk in der Stadthalle mit dem Städtischen Orchester noch zwei große Sinfoniekonzerte, deren erstes, von Graf Hidemaro Konoye geleitet, Schumanns Rheinische und Beethovens Eroica brachte, während im zweiten Hermann Abendroth Schuberts Unvollendete und Beethovens Siebente, mit mächtigen Energien aus dem vollen schöpfend, überlegen darstellte. Im Mittelteil dieser Folge nahm sich der Leipziger Gewandhauskapellmeister des „Konzertes für Klavier und Orchester" von Max Seeboth begeistert an, das wir nach der Uraufführung im Märzheft der „Musik" als „eine der ernstesten, wichtigsten und erschütterndsten Auseinandersetzungen mit den musikalischen Problemen der Gegenwart" begrüßten. Unser Urteil ist inzwischen längst bestätigt worden durch den Weg, welcher dieser (jetzt in Heinrichshofens Verlag zu Magdeburg erschienenen) Komposition während des kommenden Winters bereits in viele

Konzertsäle gewiesen ist, und nicht zuletzt durch die Tatsache, daß Furtwängler in der Berliner Philharmonie das Klavierkonzert herausbringen wird. Kurt Gerecke (Halberstadt) spielte wieder den Solopart mit beträchtlichem Erfolge.

Während der Sommermonate führt die NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude im Kreuzgang des Klosters „Unser lieben Frauen" einen Zyklus mit Kammermusik und Solisten durch, dessen einzelne Abend jedesmal von rund tausend begeisterten Hörern aus allen Schichten der Bevölkerung besucht werden. Als besonders geglückt bleiben uns jene Stunden in Erinnerung, während deren das aus Mitgliedern des Städtischen Orchesters neugruppierte „Magdeburger Kammerorchester" sich unter Leitung von Willi Kade mit einem Mozart-Programm vorstellte, nicht in einer Vorführung im Scheinwerferlichte gesellschaftlichen Glanzes, sondern so, als musizierten einige zu guter Stunde versammelte Freunde. Bei dieser Gelegenheit war Christel Goltz, Gastsopran von der Dresdener Staatsoper, zu hören, die mit Empfindung und leicht ansprechender Technik sang; außerdem zeigte Erich Böhlke, diesmal nicht als Generalmusikdirektor, sondern als Pianist im Solo des Klavierkonzertes, wie sehr ihm Mozart liegt, den er mit Delikatesse und Stilgefühl brachte. Günter Schab.

Schwerin (Meckl.): Rückgrat und Hauptstützpunkt des Schweriner Konzertlebens sind stets wieder die acht Stammkonzerte des Theaterorchesters, von denen sechs in die Berichtszeit fallen. Leiter dieser Konzerte ist Staatskapellmeister Gahlenbeck, dessen grundmusikalische Auffassung und vorbildliche Programmgestaltung den Besuch dieser Abende weiter erhöhen konnte. Verantwortungsbewußtsein und Werktreue sind die anerkannten Vorzüge dieses Dirigenten. Verfolgt man die Vortragsfolge dieser Abende im einzelnen, so sind sie stets von innerer Geschlossenheit und Abrundung. Gahlenbeck umfaßt mit gleicher Liebe und tiefem Verstehen Klassisches und Romantisches und geht auch an dem zeitgenössischen Schaffen nicht vorüber. Ganz besonders und mit starkem Einfühlungsvermögen setzt sich Gahlenbeck für das sinfonische Werk Bruckners ein, auch brachte er kurz nach ihrer Uraufführung die beiden neuen Orchesterwerke Hans Pfitzners, Kleine Sinfonie, Elegie und Reigen, zu eindrucksvoller Wiedergabe. Für einige Konzerte waren solistisch verpflichtet die Mitglieder des Staatsorchesters Rudolf Bayer und Karl Knochenhauer, Wilhelm Kempff, Rudolf Metzmacher, Georg Kulenkampff und Erik Then-Bergh. Auch die Kammermusik findet in Schwerin eine steigende Beachtung. In erster Linie sind hierbei zu nennen die Veranstaltungen des Schweriner Streichquartetts in reger künstlerischer Abwechslung, ein Trioabend von Ursula Lentrodt, Paul Lutter und Emil Seiler sowie der Sonatenabend von Charlotte Mirow-Kadgin und Karl Freund. Von Gahlenbeck einfühlend begleitet, gab Walther Ludwig einen erfolgreichen Lieder- und Arienabend; Tanzabende von Rita Bütow und des Romantischen Balletts von Helge Peters-Pawlinin fanden viel anerkennenden Zuspruch. A. E. Reinhard.

Musiker-Anekdoten

Die Königin Elisabeth von England war eine Freundin der Musik. Ein englischer Historiker sagte von ihr ironisch: sie sang und spielte die Laute so gut, als es sich von einer Prinzessin erwarten läßt. Die martialische Jungfrau ließ, ganz wie die Matrosen für ihre Flotte, die Musiker für ihre Kapelle und ihre Kirchen pressen. Sie fertigte dazu förmliche Preßdekrete aus. Von ihrer Musikliebe zeugt eine noch erhaltene große Sammlung von Liedern und anderen Musikstücken, die sie sich zu ihrem und ihrer Damen Gebrauch unter dem Titel „Das Jungfernbuch" zusammenbringen ließ. Ihr Geschmack in der Instrumentalmusik scheint etwas sonderbar, jedenfalls nicht gerade weiblich zart gewesen zu sein, denn ihre Tafelmusik bestand in der Regel aus zwölf Trompeten, zwei Paar Pauken und so vielen Querpfeifen, Jagdhörnern und Trommeln, als sich zusammentreiben ließen.

In einer Konzertprobe — um 1800 — zog ein Sänger fortwährend den Ton herunter. Der Dirigent, dem dies zu arg wurde, hielt endlich ein und rief, gegen das Orchester gewandt: „Meine Herren, das ganze Orchester stimmt nicht!" Dann ließ er sich von einem der Geiger das Instrument geben, wandte sich mit diesem, als wollte er es stimmen, zu dem Sänger: „Wollen Sie mir gefälligst Ihr A angeben!"

Ein französischer Emigrant hatte anfangs des 19. Jahrhunderts eine Klaviersonate komponiert, worin weder Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie noch Richtigkeit des Satzes anzutreffen waren. Er wollte sie drucken lassen und zeigte sie vorher einem deutschen Komponisten, um sein Urteil darüber zu hören. Dieser erklärte ihm: „Ihre Sonate wird in Deutschland kein Glück haben, denn es ist für uns zu viel Freiheit und Gleichheit darin."

Ein französischer Kaufmann, der sich auf Noten verstand, doch nur auf solche, die in der Bank gelten, und viel von Generalpacht, aber nichts vom Generalbaß gehört haben mochte, besah sich vor etwa 100 Jahren in einer Stadt den neuen schönen Konzertsaal. In diesem waren die Namen einiger der größten Tonkünstler in der Dekoration angebracht. Händel und Gluck fielen unserem Manne zuerst in die Augen. „Na", sagte er, „haben sie doch, weiß Gott, mit Einsicht und Geschick auch ‚Handel und Glück' miterwähnt."

Eine Sängerin, welche die vor hundert Jahren beliebten und geforderten Schnörkeleien durch einfachen, seelenvollen Gesang mehr als ersetzte, gastierte damals in einem Theater als Julia in Spontinis „Vestalin". — „Ist denn dies eine Kunst?" sagte die Primadonna jenes Theaters zum Kapellmeister. — „Bewahre Gott", erwiderte dieser mit einem sarkastischen Lächeln, „es ist die liebe reine Natur."

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts befanden sich die beiden berühmten italienischen Sänger Senesino und Farinelli zufällig in derselben Weltstadt, wo sie gastierten; beide waren jedoch auf verschiedenen Bühnen tätig, und keiner hatte Gelegenheit gehabt, den anderen singen zu hören, auch wollte sich keine hierzu finden, da sie immer beide an ein und demselben Tage auf der Bühne zu singen hatten. Ein ganz unerwarteter Zufall brachte sie nun doch einstmals als Mitwirkende in ein und derselben Oper zusammen. Senesino spielte die Rolle eines grausamen, wütenden Tyrannen, und Farinelli hatte die Rolle des unglücklichen besiegten Helden im Gefängnis. Als im Verlaufe des Werkes der unglückliche Held seine Arie sang, rührte es das verhärtete Herz seines wilden, tobenden Tyrannen so sehr, daß Senesino den Charakter seiner Rolle ganz vergaß, dem Farinelli eiligst in die Arme stürzte und ihn mit voller Herzlichkeit an seine Brust drückte. Die Zuschauer sollen bei dieser unerwarteten Szene nicht wenig erstaunt gewesen sein.

Als Glucks Oper „Alceste" nach Besiegung vieler Hindernisse, welche die Feinde des Komponisten dem Werk bereitet hatten, endlich in Paris zum erstenmal gegeben wurde, fiel sie bei dieser Aufführung völlig durch und wurde förmlich ausgezischt. Gluck, der in den Kulissen stand, war in Verzweiflung, er eilte aus dem Hause und traf einen Freund. „Alceste ist durchgefallen", rief der Komponist mit Tränen in der Stimme diesem zu. „Ja", antwortete der Freund, den Tonmeister kräftig umfassend, „sie ist vom Himmel gefallen."

Der ahnungslose Intendant

Als Carl Maria von Weber durch seinen „Freischütz" sich schon längst den glänzendsten Ruhm, die Verehrung und Liebe der ganzen deutschen Nation erworben hatte und in Berlin seine „Euryanthe" einstudierte, kam sein damaliger Chef, Kammerherr von Lüttichau, der Intendant der Dresdener Oper, an der Weber als Kapellmeister tätig war, ebenfalls nach Berlin und wohnte mehreren Proben des Werkes bei. Lüttichau war im höchsten Grade befremdet von der Weber allenthalben entgegengebrachten Verehrung, mit der sich ihm nicht allein geistig, sondern auch gesellschaft-

lich Hochstehende näherten. Als er mit Weber das Theater nach der zweiten Generalprobe verließ und sah, daß nicht allein das Personal überall vor dem Meister ehrerbietig den Hut zog, sondern auch das Publikum, das sich, um Weber zu sehen, vor dem Ausgang versammelt hatte, das Haupt entblößte, rief er aus: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

Komponisten ...

„Komponisten, die außerordentlich musikalisch gebildet sind, gibt es heutzutage in undenklicher Zahl. Sie bekunden aber nur Mache! Alle zusammen haben keine Spur von einem göttlichen Funken in sich ... Gute Musiker heutzutage sind zum Schweinefüttern vorhanden. Die Leute haben alle viel gelernt — und sie werden nichts Schlechtes zutage bringen, aber es beweist einer wie der andere überall nur gute Mache, doch ohne Eingebung, ohne Inspiration, ohne Eigentümlichkeit. Ich verkenne nicht die gute Arbeit, aber auch nicht, daß diese Leute zum Schaffen nicht geboren sind." —
Diese so zeitgemäßen Worte stammen nicht von einem Schreiber unserer Tage, sondern — aus einem etwa vor mehr als 30 Jahren geschriebenen Briefe Johann Strauß' an seinen Bruder Eduard.

Bachs „akustischer Blick"

Als Joh. Seb. Bach im Frühjahr 1747 auf Einladung Friedrichs des Großen nach Potsdam und Berlin kam, besuchte er auch das Berliner Opernhaus. Im Speisesaale dieses Gebäudes fiel ihm sofort eine akustische Eigentümlichkeit auf, die vom Baumeister vielleicht gar nicht beabsichtigt und nur wenigen bekannt war. Sprach man an der Ecke auf der Galerie des langen Saales mit leisem Flüstern gegen die Wand, so konnte derjenige, der schräg gegenüber in der anderen Ecke gegen die Wand blickend stand, die Worte klar verstehen, während sie sonst im Saale unhörbar verhallten. Der Bau der Decke des Saales hatte Bach dieses akustische Phänomen sofort beim Eintreten offenbart.

Seltsame Wirkung der Musik

Der zu seiner Zeit, im 18. Jahrhundert, viel gefeierte Opernkomponist Jomelli, der auch lange Jahre hindurch Hofkapellmeister an der Stuttgarter Oper war, ließ einst in Rom das neue, damals dort noch unbekannte Krescendo (allmähliches Anwachsen) und Diminuendo (allmähliches Schwächerwerden) des Orchesters zum ersten Male hören. Die Wirkung des neuen dynamischen Effektes war so gewaltig, daß sich die Zuhörer beim Kreszendo erregt von den Sitzen erhoben und erst bei dem Diminuendo wieder beruhigen. Joh. Friedr. Reichardt, der bekannte Dirigent und Komponist aus Goethes Zeit, ist es, der uns diese Begebenheit in einem Buche berichtet.

Mitgeteilt von Alfred Weidemann.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Die Peer-Gynt-Suite Nr. 1 erfährt durch Paul van Kempen und die Dresdner Philharmoniker eine außerordentlich subtile Wiedergabe. Die Stimmungswerte der Musik Griegs werden in vollkommener Weise eingefangen. Die Kultur dieses Klangkörpers tritt auf der Schallplatte überzeugend in Erscheinung. Kempen arbeitet die Kleinformen mit viel Liebe aus.
(Grammophon E 11383/84.)

Schuberts Sinfonie in h-moll in der Wiedergabe italienischer Künstler ist etwas Ungewöhnliches. Das Turiner Rundfunkorchester unter seinem Dirigenten La Rosa Parodi löst diese Aufgabe mit großer Einfühlung, obwohl man den romantischen Zug der Musik vermißt. Der erste Satz wird in einem recht schnellen Zeitmaß genommen, und der Dirigent hält sich so gewissenhaft an die Vorschriften der Partitur, daß er selbst bei den Übergängen fest im Tempo bleibt. Die Exposition des ersten Satzes wird — wie vorgeschrieben — sogar auf der Platte wiederholt, was sich für den Gesamteindruck positiv auswirkt. Die Aufnahme ist besonders bemerkenswert durch ihr Bemühen um Werktreue. (Odeon O-7924/26.)

Eine kroatische Rhapsodie (Schnitterlied) von F. Lhotka läßt eine Volksweise erklingen, die dann in klangschillernder Weiterführung für Geige und Klavier dankbare Möglichkeiten bietet. Die kroatischen Künstler Zlatko Topolski und Aleksije Butakoff sind ausgezeichnete Interpreten ihrer Nationalmusik. (Electrola EG 7077.)

Das Quartetto di Roma macht zwei Sätze aus Glasunoffs „Noveletten" op. 15 allein durch den Reiz des Klangs schon zu einem Genuß für den Hörer. Die Orientale rauscht so volltönend auf, daß man ein Kammerorchester und nicht ein Streichquartett vor sich zu haben glaubt. Neben der Kultur der berühmten Spieler ist es natürlich auch der virtuose Satz des russischen Komponisten, der eine solche Wirkung auslöst. (Electrola DB 4699.)

Eine andersgeartete Aufgabe wird demselben Orchester mit der Ouvertüre zu Verdis „Sizilianischer Vesper“ gestellt. Van Kempen holt aus den Dresdner Philharmonikern hier südländische Glut heraus, und er erfüllt das Melos Verdis mit unerhörter Intensität. Das schwierige Verhältnis von Begleitstimmen (namentlich in den Blechbläsern) und Melodieführung wird mit großem Geschick gelöst. (Grammophon EM 15247.)

Vasa Prihoda, einer der besten Geiger unserer Zeit, spielt seines Landsmannes Smetana „Aus der Heimat“ mit schmiegsamem, großem Ton und letzter technischer Vollendung — eine schon durch die Werkwahl bemerkenswerte Geigenplatte. (Grammophon J 30038.)

Eine neue Spitzenleistung ist die Aufnahme von Webers Oberon-Ouvertüre durch Karl Böhm und die Sächsische Staatskapelle. Versonnene Romantik und überschäumende Klangpracht werden hier auf engstem Raum vereinigt. Auch die erzielte akustische Wirkung ist erstaunlich. Böhm ist am größten bei der Wiedergabe der deutschesten Werke. (Electrola DB 5557.)

Wieder liegt ein neuer Marsch von Erich Schumann vor: „Geschwaderstart“, der sich ebenso wie die früheren, die in kürzester Frist unentbehrlicher Bestand der Musikzüge geworden sind, durch die Vereinigung einer polyphonen Stimmführung mit unmittelbar volkstümlicher Wirkung auszeichnet. Der Marsch „Zwischen Kutno und Warschau“ von Müller-John hat bereits Elemente des von Schumann geprägten neuen Marschstils in glücklicher Weise aufgenommen. Die Wiedergaben durch das Musikkorps der Leibstandarte Adolf Hitler unter Müller-Johns Leitung sind ausgezeichnet. (Electrola EG 7074.)

Franz von Suppés Ouvertüre „Pique Dame“ wird von Fritz Lehmann mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses mit prächtigen dynamischen Schattierungen und in sorgfältigster rhythmischer Differenzierung mitreißend musiziert. (Odeon O-7923.)

Der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger bietet mehr für Kenner als für den großen Kreis der Musikliebhaber Pergolesis Konzert für Flöte, Streicher und Generalbaß. Gustav Scheck bläst eine Barockquerflöte. Stilgemäßes Musizieren ist hier gewährleistet. Die frische Melodik Pergolesis, seine formale Klarheit und die Lebendigkeit des Vortrages machen die Wiedergabe zu einer besonders eindringlichen Probe der älteren italienischen Musik. Aus J. S. Bachs Suite in a ist die Sarabande als Ergänzung angefügt — ebenfalls mit großer Einfühlung von den Spielern ausgearbeitet. (Electrola EH 1219/20.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

Lebt auch Herr Schlau in Neustadt?

Kleiner Anhang zu Günter Schabs Traktat

Mit stillem Schmunzeln las man in der letzten Nummer der „Musik“ das kleine Traktat über die Urteilsfreudigkeit: „Neues und Altes aus Neustadt“ von Günter Schab. Diese von so entzückend leichter Bosheit durchzogene Betrachtung bedarf aber noch einer kurzen Ergänzung. In der großen Pause des erwähnten Sinfoniekonzerts sah man nach der Aufführung des „modernen“ Klavierkonzerts neben den drei genannten Kritikern auch noch einen vierten. Als man diesen bei seinem beschaulichen Rundgang im „Foyer“ fragte, wie es ihm gefallen habe, meinte er, das Werk sei doch gar nichts. Wenn das der Brahms oder gar der Beethoven, die nun mit diesem „jungen Mann“ in einer Programmreihe stehen müßten, noch im Grabe hören könnten, würden sie dort wahrlich keine Ruhe finden! Und dann fing jener Kritiker an auseinanderzuklügeln, zu zerlegen und zu zerdeuteln, daß es nur so eine Art war. Darauf sagte einer von denen, die die Ehre hatten, einem so bedeutenden Kritiker lauschen zu dürfen: „Na, Herr Kunstbetrachter, da kann man ja wirklich auf Ihre morgige Besprechung gespannt sein.“ Drauf der Kunstbetrachter: „Aber ich bitte Sie, das ist doch ganz meine Privatmeinung. Ich werde doch nicht so dumm (!) sein, sie so zu veröffentlichen. Nein, morgen werden Sie von mir lesen, daß es sich um ein hoffnungsvolles Werk handelt, das bedeutsame Zukunftswege weist.“ Und so geschah es wirklich. Der nächste Morgen brachte im Blatt ein prächtiges Lob.

So gibt es neben den Referenten Sanft, Dr. Munter und Dr. Mittler noch einen weiteren Kunstbetrachter. Nennen wir ihn Herrn Schlau. Und wenn er nicht gebürtiger Neustädter ist, dann ist er dort hinzugezogen oder er wird es noch.

Er ist es ja auch, der so fürchterlich oft darunter zu „leiden“ hat, daß man ihn nach einem Konzertabend mit der Frage belästigt: „Ja, was Sie gestern über die Veranstaltung geschrieben haben, habe ich voller Anteilnahme gelesen, aber sagen Sie, wie war es denn nun wirklich?“

Dies Wörtchen „wirklich“ macht uns eben stutzig. Ja, wirklich. Denn es lehrt uns: Einer soll so schreiben, wie er auch wahrhaft denkt. Er soll nicht so reden und so kunstbetrachten. Selbstverständlich wird man, wie das ja auch Schab andeutet, entsprechend mildern. Die deutsche Sprache hat ja tausend Mittel dafür, von dem Achtel eines kleinen Beiworts über das Viertel eines geringen Nebensatzes bis zum weiten Paraphrasenbogen leiser, leichter Ironie. Immer aber soll die ehrliche Meinung zum Durchbruch kommen, und sie sollte eigentlich heute nicht mehr in Geltung sein, jene berühmte Ausrede: „Ich habe eine private und eine amtliche Meinung, die nicht immer zusammengehen; aber ich kann sie mir eben alle beide leisten!“ So etwas trägt bestimmt auch nicht zur Urteilsfreudigkeit bei, sondern viel häufiger zur Urteilsverwirrung.

Kurt Groetschel.

Franz Philipp 50 Jahre

Am 24. August wird Franz Philipp, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe 50 Jahre alt. Er ist in der Schwarzwaldhauptstadt Freiburg im Breisgau geboren. Hier wurde er nach Absolvierung des Gymnasiums an der Albert-Ludwig-Universität als Student der Philosophie und Literaturgeschichte eingeschrieben. Daneben lief sein Musikstudium. Sein Lehrer für Orgelspiel war Adolf Hamm in Basel. Philipp rückte mit dem 5. Badischen Infanterieregiment 113 im August 1914 ins Feld. Ende dieses Jahres wurde er als Unteroffizier zur P. U. F. XIV. A. K. abkommandiert und von hier nach der Novemberrevolte 1918 entlassen. Während seiner Militärzeit schrieb er die Lenau-Lieder für Alt, Streichquartett, Klarinette und Fagott, die Kriegslieder Opus 5, das große Chorwerk „Deutschlands Stunde" mit großer Orchesterbegleitung, die Friedensmesse sowie die Musik zu Hermann Burtes „Simson". Die Nachkriegsjahre verbrachte Philipp in seiner Vaterstadt. Er lebte fast ausschließlich seinem Schaffen, wirkte als Lehrer für Musikgeschichte, Theorie und Orgel, daneben übernahm er dann den Freiburger Männergesangverein „Concordia", dessen Ehrenpräsident der bekannte Zentrumsführer Fehrenbach war. Später übernahm er dazu noch den Kirchenchor von St. Martin, mit dem er außergewöhnliche Kirchenkonzerte veranstaltete. In diese Zeit fallen die Schöpfung seiner A-cappella-Chöre „Unserer lieben Frau" und seine Choralvorspiele für Orgel Opus 17. Als Organist schuf er sich mit seinen Kirchenkonzerten sowohl in St. Martin wie auch im Freiburger Münster eine zahlreiche Hörergemeinde. Das in Münster neu erstellte Orgelwerk hat Philipp 1930 eingeweiht. Auch nach seiner Berufung als Direktor an das Badische Konservatorium der jetzigen Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe im Jahre 1924 war Philipp immer wieder unter den hervorragenden Organisten der repräsentativen Orgelkonzerte des Freiburger Münsters. Auf Grund seiner Verdienste um die katholische Kirchenmusik wurde Franz Philipp vom Papst mit der Verleihung des Gregoriusordens ausgezeichnet. Seinen unermüdlichen Bestrebungen ist auch die Organisation der badischen Orgelschule zu verdanken sowie die Wiederbelebung des Karlsruher Bach-Vereins. Nach der Machtübernahme schenkte Philipp der jungen nationalsozialistischen Bewegung einige große Chorwerke mit Orchester.

Rudolf Sonner.

Kurt Hessenberg, der junge Frankfurter Komponist und Träger des Nationalen Musikpreises für 1940, hat soeben die Komposition eines Klavierkonzertes beendet. Hessenbergs Concerto grosso erscheint auf den Programmen von Mannheim (Elmendorff), Leipzig (Landeskonservatorium), München (Kabasta), Solingen (Saam), Stuttgart (Albert). Hermann Abendroth bringt Hessenbergs „Kleine Suite" im November zur Berliner Erstaufführung.

Die Mannesmann-Röhren-Werke haben bei der Feier ihres 50jährigen Jubiläums, das in diesen Tagen in Düsseldorf stattfand, die Komposition eines Düsseldorfer Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung gebracht, und zwar Gregor Bergers Festmusik für konzertantes Klavier und Streichorchester (Toccatina, Lied, Thema mit Variationen). Die Komposition hat eine musikantische und ehrliche Haltung, sie verbindet schönes Können mit frischer Volkstümlichkeit. Die Förderung, welche die Mannesmann-Röhren-Werke der bildenden Kunst seit längerer Zeit durch Auftragsvergebung und Ankauf erweisen, ist bekannt.

Harald Genzmer schrieb im Auftrage des Reichsluftfahrtministeriums eine Musik für Luftwaffenorchester. Das Werk erscheint im Laufe des Herbstes 1940.

Hermann Reutter wird in Kürze eine neue Oper vollendet haben, welche das Schicksal der Agnes Bernauer behandelt, der schönen Gemahlin des Herzogs Albrecht von Bayern, die dem Staatswohl zum Opfer fiel. Die Uraufführung wird in Frankfurt a. M. stattfinden.

Das neue Chorwerk Grabners, „Frohsinn im Handwerk", für Männerchor, Altsolo und Orchester auf eine Dichtung von Ernst du Vinage kommt im November unter Leitung von Kapellmeister Dettinger in Stuttgart zur Uraufführung. Die nächste Aufführung bringt Kapellmeister Dr. Wassermann in Ludwigshafen.

Die Leipziger Bruckner-Gemeinschaft e. V. veranstaltet vom 10. bis 13. Oktober 1940 in Verbindung mit dem Gewandhaus, der NSG. „Kraft durch Freude" und dem Reichssender Leipzig ihr 2. Bruckner-Fest. Vorgesehen sind u. a.: 5. Sinfonie unter Hermann Abendroth mit dem Stadt- und Gewandhausorchester, 9. Sinfonie unter Hans Weisbach mit dem großen Orchester des Reichssenders Leipzig, 4. Sinfonie unter Karl Böhm mit der Sächs. Staatskapelle, das Strub-Quartett.

Generalmusikdirektor Hellmut Schnackenburg hat mit der Philharmonischen Gesellschaft Bremen für den kommenden Konzertwinter zwei Uraufführungen vorgesehen: ein Violinkonzert des Berliner Komponisten Schwarz-Schilling und ein Concertino für Geige, Horn, Harfe und Orchester von Willi Niggeling (Wilhelmshaven).

Die Städtischen Volksbüchereien in Frankfurt am Main haben in erweiterten und umgestalteten Räumen ihre Musikbücherei im Frühsommer 1940 wieder eröffnet. Sie umfaßt einen Bestand von 7000 Notenbänden und 800 Bänden Musikschrifttum. Daneben besteht ein Schallplattenarchiv, das einen Grundstock von 500 Platten hat und nach dem Kriege weiter ausgebaut werden soll. Dem Benutzer stehen ein Gesamtverzeichnis sowie ein Verzeichnis „Kammermusik", „Klaviermusik", „Volks- und Gemeinschaftsmusik zum Singen und Spielen", „Musikschrifttum" und ein Schallplattenverzeichnis zur Verfügung. Außerdem können die wichtigsten Musikzeitschriften gelesen werden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln beginnt ihr Wintersemester 1940/41 am 15. September 1940. Aufnahmegesuche sind bis spätestens 12. September 1940 an die Verwaltung der Hochschule für Musik, Köln, Wolffstr. 3/5, zu richten.

Dr. Rudolf Kloiber bringt im Konzertwinter 1940/41 in seinen Regensburger Sinfoniekonzerten folgende Erstaufführungen für Regensburg: Höller, Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Pfitzner, Kleine Sinfonie; Bruckner, 8. Sinfonie in der Originalfassung; Wolf-Ferrari, Venezianische Suite; Respighi, Fontane di Roma; Sibelius, Finlandia, und Rossini, Ouvertüre „La scala di seta".

In Prag fand eine Feierstunde der NSDAP., Kreisleitung Prag, statt, bei der Dr. Herbert Hiebsch als der neuernannte Leiter des Kreiskulturamtes über „Deutsche Musik in Prag" sprach. Er dirigierte dann mit der Sudetendeutschen Philharmonie das Meistersinger-Vorspiel.

Karl Elmendorff wird in seinen Konzerten im Mannheimer Nationaltheater das „Capriccio und Finale" von Wolfgang Fortner uraufführen. Erstaufgeführt werden ferner die 1. Sinfonie von Franz Schmidt, „Divin poeme" von Scriabin, Pfitzners neue Sinfonie, Hessenbergs „Concerto grosso", Eugen Bodarts „Serenade", die Geigenmusik von Rudi Stephan, „Andante religioso" von Respighi und Franz Schuberts fragmentarisches Oratorium „Lazarus", das bisher in Deutschland kaum aufgeführt worden ist.

Das Dessauer Theater wird im kommenden Frühjahr die Gogol-Oper „Der Revisor", die der italienische Komponist Zanella vertont hat, unter der musikalischen Leitung von GMD. Helmut Seidelmann uraufführen.

In einer Veranstaltung des Deutschen Ausland-Instituts in Stuttgart gelangten zur erfolgreichen Erstaufführung das Trio in es-moll des Sudetendeutschen Hansmaria Dombrowski und die Sonate für Violoncello und Klavier des Balten Gerhart von Westerman. Ausführende waren Lili Kroeber-Asche (Klavier), Ludwig Herold (Violine) und Günther Schulz-Fürstenberg (Violoncello).

Paul Höffer vollendete eine Heitere Bläsersinfonie für 20stimmiges Bläserkorps, ein Auftragswerk des Reichsverbandes für Volksmusik. Das Werk erscheint im Laufe des Herbstes 1940.

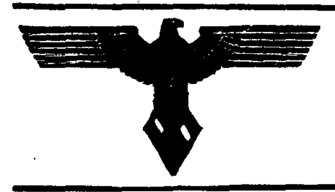
Ernst Gernot Klußmanns 3. Sinfonie in C-dur wird GMD. Jaun im Januar 1941 in Berlin zur Aufführung bringen.

Der Präsident der Reichskulturkammer hat angeordnet, daß Schwerkriegsverletzte, die im Besitz eines amtlichen Ausweises sind, eine Eintrittsermäßigung von 50% bei Veranstaltungen von Theatern, Lichtspielunternehmen, Konzerten, Vorträgen, artistischen Unternehmen, Tanzvorführungen und Ausstellungen kultureller Art erhalten. Die Unternehmer oder Veranstalter sind zur Gewährung dieser Preisermäßigung verpflichtet. Für Ur- und Erstaufführungen sowie für besondere Festvorstellungen, bei denen die Gültigkeit für Frei- und Ehrenkarten aufgehoben ist, besteht der Anspruch auf Ermäßigung nicht.

GMD. Otto Volkmann wird im kommenden Winter außer Werken von Reger und R. Strauß folgende zeitgenössische Werke zur Duisburger Erstaufführung bringen: Kleine Sinfonie op. 44 von Hans Pfitzner, Skaldische Dichtung von Carl Grovermann, Violoncellkonzert von Max Trapp, Orchesterprolog von Hans Chemin-Petit, Kapriccio für Orchester von Helmut Degen und Höffers Oratorium „Der reiche Tag".

Wie aus Florenz berichtet wird, hat der Minister für Volkskultur auf Vorschlag einer Kommission zehn italienischen Musikern den Auftrag gegeben, eine Oper von drei Akten zu komponieren. Ausgewählt wurden: Alfano, Casella, Ghedini, Lualdi, Malipiero, Mule, Pick-Mangiagalli, Rocca, Wolf-Ferrari, Zandonai. Zugleich haben vier Theater die Maestri Veretti, Jacopo, Napoli, Jachino und Ferrari-Trecate beauftragt, Opern zu komponieren, die in diesen Theatern aufgeführt werden sollen.

In Bonn starb im Alter von 84 Jahren der Dirigent und Chorerzieher Geheimer Regierungsrat Professor Eberhard Schwickerath. Der Verstorbene stammte aus Solingen, studierte in Köln, Leipzig und Wien und kam nach fünfjähriger Tätigkeit als Chordirigent in Köln 1887 als städtischer Musikdirektor nach Aachen. Von hier aus erhielt er 1912 einen Ruf als Mitglied des Direktoriums der Akademie der Tonkunst in München. Seit 1928 lebte er in Bad Godesberg am Rhein im Ruhestand.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Deutsche Musikstudenten tragen Kultur in den Osten

Der Reichsstudentenführer geht mit deutschen Musikstudenten nach Posen

Die Reichsstudentenführung führte vom 15.—17. April 1940 die erste große Kundgebung des Gaues Wartheland in der Gauhauptstadt Posen in Anwesenheit des Reichsstatthalters und Gauleiters Greiser anläßlich des Besuches des Reichsstudentenführers, ϟϟ-Oberführers Dr. Scheel, durch.

Es entspricht dem kulturpolitischen Kampf des deutschen Studententums, den es für Führer und Volk schon immer im Osten geführt hat, wenn heute mit dem Reichsstudentenführer ein Musikstudentenorchester in den Osten fährt, um den dortigen deutschen Menschen Kulturgüter zu bringen, nach denen sie sich am heißesten sehnen. Zogen früher die Studenten zum Volkstumskampf oder Landdiensteinsatz in den Osten, so kamen sie diesmal mit deutschen Kunstwerten.

Zur feierlichen Ausgestaltung der Kundgebungen und zur Durchführung von Konzerten waren das Musikstudentenorchester des Konservatoriums der Landeshauptstadt zu Dresden und einige Solisten eingesetzt worden. Durch diesen Orchestereinsatz kam der Lebensstil des deutschen Studententums erneut zum Ausdruck. Es wurden zwei Konzerte mit verschiedenen Programmen durchgeführt, wovon das eine für öffentlichen Besuch und das zweite besonders für die Gliederungen und Wehrmachtsangehörigen bestimmt war. Beide zeichneten sich durch hohe Leistung aus und fanden Teilnahme und innerste Begeisterung aller Zuhörer. Außerdem wurde vor der Universitätsgemeinschaft samt Beamten und Angestellten ein Kammermusikabend veranstaltet, der eine festlich gestimmte Atmosphäre schuf.

Die politischen Kundgebungen wurden vom Orchester unter Leitung des Studentenführers Biesold (Dresden) eindrucksvoll durch den Vortrag von Werken von Beethoven, Gerster und Spitta umrahmt. Vor der Universitätsgemeinschaft Posen wurde ein Kammermusikabend mit Liedern und Trios von Mozart, Schubert und Brahms durchgeführt, bei dem sich Leonore Auerswald, Rita Voß, Hans Oeder, Ernst Kammel, Heinz Lohan, Werner Heutling, Wilhelm Borgert, Dieter Wörtge, Heinz Mönnig und Max Erbe bewährten.

Künstlerischer Höhepunkt wurde das Sinfoniekonzert in Anwesenheit des Reichsstudentenführers, ϟϟ-Oberführers Dr. Scheel, im ausverkauften Festsaal der Universität Posen. Webers Freischütz-Ouvertüre erklang unter Studentenführer Biesolds Stabführung in ihrer ganzen seelischen Tiefe deutscher Romantik; in Mozarts Klavierkonzert A-dur legte Leonore Auerswald die ganze Fülle rokokohaften Empfindens. Höhepunkt des Abends war Beethovens 7. Sinfonie unter Leitung von Direktor Meyer-Giesow in zündender Wiedergabe. Am Tage darauf fand ein zweites Konzert, teilweise mit Wiederholungen aus dem ersten Konzert, mit ebenso großem Erfolg statt. Wieder erklang die 7. Sinfonie von Beethoven. An Stelle des Klavierkonzertes trat Mozarts Violinkonzert in A-dur, das Werner Heutling sauber, tonschön und eindrucksvoll spielte; erweitert wurde die Vortragsfolge durch zwei Arien von Verdi und Weber, eine beachtenswerte Leistung von Edwina Stephan. Das Dresdner Konservatorium erlebte in Posen anstrengende, aber unvergeßliche Tage. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken, als die barockbetonte ehemalige Residenz Augusts des Starken mit ihren lieblichen Architekturen und die trutzige, schlichte, von der Härte des Grenzlandkampfes gezeichnete Gauhauptstadt des Warthelandes mit ihren alten deutschen Bauten. Posen steht als vorgeschobene Stadt im deutschen Osten. Die Dresdener Musikstudenten haben dort ihren Auftrag voll erfüllt, das bestätigte der Gaustudentenführer und Beauftragte für die Errichtung der Universität Posen, Dr. Streit, indem er in der Kundgebung mit Dankesworten feststellte, daß das Reichsstudentenorchester und die Solisten des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden alle künstlerischen Erwartungen übertroffen hätten. Er hob ferner das selbstlose und vorbildliche Zusammengehen von Direktor und Studentenführer hervor, das ein solch fruchtbares Ergebnis zeitigen konnte. Für die Musikstudenten hatte die Fahrt nach Posen auch einen hohen erzieherischen Wert. Was formale Schulungen nicht schaffen, das schafft eine solche Kulturfahrt ins Grenzland mit ihren kulturellen Kampferlebnissen. Es war hier zu spüren, welche Gesinnungswerte in einem solchen Einsatz wachgerufen werden, und ein jeder konnte erfassen, warum die deutschen Musikstudenten aus ihren Musiklagern mit solchem Eifer zurückkehren, der ihnen in ihren Städten und Mauern des Hochschulortes nie in dem Maße vermittelt werden kann. Die feinfühligsten Musiker erfassen ihre große politische Aufgabe, die nach Forderung des Reichsstudentenführers und seiner Kulturbeauftragten heißt: Politische Soldaten des Führers zu sein, die die Kunst wie eine Waffe führen, die aus der Kunst eine innere Stärke im Volke gestalten und die nur einen Befehl des Führers befolgen, der uns die Kunst als „politische Lebensmacht" und als „stolzeste Verteidigung des Volkes" benannt hat.

Rolf Schroth,
(z. Z. Wehrmacht, in einer Kompanie der Waffen-ϟϟ).

Hochschulberichte

Städtisches Konservatorium Augsburg.

Ein größeres Konzert beschäftigte in seinen Vorbereitungen unser Studentenorchester, das in großzügiger Form auch alle anderen in der Stadt erreichbaren jugendlichen Kräfte zusammenfaßt und dessen Organisation unserem Kameraden Petendorfer zu danken ist. Die Leitung

ist in Händen von Dr. Max Herre. Dieses Orchester dient der Ausgestaltung von Feierstunden unserer Ortsgruppe der NSDAP. und wird sich ferner bei Einsatz in Lazaretten und für „Kraft durch Freude" bewähren. Am 26. Juni veranstaltete unser Konservatorium im Börsensaal einen Konzertabend. Hierbei fiel besonders die Leistung des Hornisten Artur Peteid auf, der das Es-dur-Konzert für Horn und Orchester von Mozart mit einem sehr elastischen und entwicklungsfähigen Ton vortrug. Das Klavierkonzert Es-dur von Mozart trug mit tiefem Verständnis die Studentin Alma Denzel vor; Willy Hofmann bezeugte fleißiges Studium und fachliches Können in der Wiedergabe von Bachs Präludium und Fuge in c-moll. Max Herre schloß das Konzert mit Haydns Oxford-Sinfonie, indem er das Orchester straff zusammenfaßte und sich als ein sicherer und anregender Führer bewährte.

Ein ebenfalls gelungener Konzertabend unserer Studentenbundsgruppe war die „Musikalische Gemeinschaftsstunde", in der in feierlicher Form alte und neue Hausmusik geboten wurde. Ein Sprecher aus dem Kreis des Studentenbunds gab einen gedrängten Überblick über Empfinden und Stil des Rokoko und erläuterte die mit gutem Geschmack ausgewählten Tonwerke. Telemann, Mozart, Haydn, Boccherini und Dittersdorf kamen flüssig und mit gewecktem Verständnis zum Vortrag. Die Augsburger National-Zeitung rühmt den Fleiß und das Streben nach Werktreue, die dieser Abend bezeugt habe.

Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden.

Die Kameradschaft unserer Studentenbundsgruppe Weber und Wörtge führte mehrere Vortragsreihen durch, die Aussprachen galten den großen Leistungen der deutschen Geschichte. Die erste Aprilhälfte war ganz von den Vorbereitungen zum bevorstehenden Einsatz des Dresdener Studentenorchesters für Posen erfüllt, über dessen Erfolg ein Sonderbericht Rechenschaft ablegt. Die ANSt. beschäftigte sich mit dem Werk und der Person von Agnes Miegel. Gedichte und Erzählungen wurden vorgelesen, und es wurde die Bedeutung der Dichterin in der deutschen Musikgeschichte besprochen.

Die regelmäßig erscheinenden Kriegsbriefe des Konservatoriums melden die Verpflichtungen einzelner Kameraden für das Konzertleben und die Erfolge des allgemeinen politischen Einsatzes der Studenten unseres Konservatoriums.

Aus Anlaß der in Leipzig stattgefundenen Gedenkstunde für den verstorbenen Amtsleiter der Reichsstudentenführung, Dr. Wichmann, vereinigten sich die besten Kräfte unseres Studentenorchesters mit dem Orchester des Leipziger Konservatoriums.

Staatliche Hochschule für Musikerziehung Graz.

Das Sommersemester wurde am 17. April in einer Feierstunde eröffnet, zu der der Direktor Prof. Dr. Oberborbeck und der Studentenführer sprachen. Es wurden die Flaggen des Studentenbunds und der HJ. gehißt. Da zwei Drittel der Studentenschaft sich aus Angehörigen des Lehrgangs für Jugend- und Volksmusik zusammensetzt, ist dadurch eine ersprießliche Zusammenarbeit von Studentenbund und Hitler-Jugend gegeben. Die Heimabende werden entsprechend einer Regelung des Gaustudentenführers Dr. W. Danhofer abwechselnd von der Studentenbundsgruppe und dem Lehrgang durchgeführt. Der Lehrgangsälteste ist zugleich als Amtsleiter und stellvertretender Studentenbundsführer in die Hochschule eingeführt, so daß eine sichere Grundlage für eine ideale Ergänzung des deutschen Studenten und der Hitler-Jugend geschaffen ist. Der Studentenführer unserer Hochschulgruppe, Gert Reinfeld, wurde mit der Leitung des Kulturamts der Gaustudentenführung Steiermark betraut.

Hochschule für Musik Karlsruhe.

Der Dienst unseres Studentenbunds galt fast ausschließlich der Vorbereitung und Durchführung von Frontkonzerten. Zwei solcher Konzerte, in denen Chor- und Orchestermusik deutscher Meister erklang, haben bereits zur Freude unserer Soldaten stattgefunden. Eine Reihe neuer Veranstaltungen dieser Art ist bereits festgelegt. Ein zusammenfassender Bericht wird demnächst vorgelegt werden. Die Geschäfte des einberufenen Studentenführers hat der Dozent unserer Hochschule, Fritz Wölble, übernommen, dem auch die Organisation und künstlerische Oberleitung der Frontkonzerte zu danken ist.

Hochschule für Musik Stuttgart.

Durch die Einberufung des Studentenführers Heinrich Bochroeder und vieler seiner Mitarbeiter wurde die Konzentration einzelner Aufgaben notwendig. Die Kameradschaft „Hans Sachs" übernimmt alle die in der Kriegszeit für die Studentenführung sich ergebenden Pflichten. Zu einem besonderen Erlebnis wurde für uns eine Gemeinschaftsstunde mit dem Pianisten Prof. Max Pauer, der zugleich unserer Altherrenschaft angehört. Er spielte und sprach mit uns über die Aufgaben des jungen Künstlers im neuen Deutschland. Die wöchentlichen Morgenveranstaltungen der Akademie der bildenden Künste werden durch unseren Einsatz jedesmal eine musikalische Feierstunde.

Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst Wien.

Eine größere Sendung wurde für den Reichssender Wien vorbereitet und gemeinsam mit dem ehemaligen Kulturamtsleiter des Gaues Berlin, Riebe, durchgeführt. In Kameradschaftsabenden wurde unsere Studentenbundsgruppe in geselliger Form mit dem NSD.-Dozentenbund zusammengeführt, unsere Hochschule übernahm die künstlerische Ausgestaltung. Im Musikvereinssaal fand am 22. Mai ein Abend „Deutsche Romantik" statt, der Studenten Gelegenheit gab, ihre guten künstlerischen Leistungen in der Öffentlichkeit einzusetzen.

Staatskonservatorium der Musik, Würzburg.

Eine neue Gemeinschaft („Gemeinschaft der Dienstpflicht") wurde eingeführt und der Aufgabe „Kunst im Kriege" unterstellt. Ein Lager faßte alle neu eingetretenen Studierenden des Staatskonservatoriums zusammen. Der Studentenführer Hanns Wiese begrüßte die Professoren Zilcher, Knettel und Hans Martin Theopold. Der Leiter des Führungsamts in der Gaustudentenführung, Bachmayer, erläuterte die Aufgaben des Musikstudenten im Krieg. Der Leiter der Fachgruppe Kultur, Reimer, behandelte das interessante Thema einer deutschen Kirchenmusik. Der Dienstplan gliedert sich in die Aufgaben zweier Kameradschaften. Sie haben sich zu einer besonderen künstlerischen Leistung, einem Kammermusikabend, vereinigt, der am 6. Juni stattfand.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Musik

Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Musikzeitschrift der Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Herausgeber: Dr. phil. habil. Herbert Gerigk, Reichshauptstellenleiter
Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Str. 38. Fernruf 96 37 02/03

32. Jahrgang — September 1940 — Heft 12

Musik und Technik

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Die Musik hat als künstlerischer Ausdruck im Leben des Volkes ihre ureigenste und vielgestaltige Sendung. Darüber hinaus aber ist das Musikleben in seinen verschiedenartigen Erscheinungsformen ein wichtiger Wirtschaftsfaktor. Die Musikorganisation hat neben der künstlerischen Lenkung besonders in der wirtschaftlichen Lenkung des Musiklebens ihre Aufgabe. In dieser Richtung liegen die Bestrebungen der Verbände der Musikdrucker, Musikverleger, Musikalienhändler, wie der Instrumentenbauer und Instrumentenhändler. Die Technik der Klangerzeugung ist in der Technik des Musikinstruments zu einem wichtigen Teil der Volkswirtschaft geworden. Von dieser Seite wurde das Problem Musik und Technik schon vielfach angeschnitten. Ebenso ist Musik und Technik in der neueren Klangforschung wie in der Klangübertragung ein wichtiges Problem geworden. Technische Interessen haben dabei oft musikalische zurücktreten lassen oder eine Scheidung der beiden mit sich gebracht, die einer idealen Entwicklung hinderlich ist.

Musik und Technik sind im Instrumentenbau von altersher eng verbunden. Der alte Instrumentenbau war mit der Musikausübung in engster Verbindung gestanden und hatte damit Musik und Technik in fester Beziehung gehalten. Die Musiker waren in früheren Jahrhunderten vielfach auch Instrumentenbauer, kannten von ihrem Instrument jedenfalls soviel, daß sie Reparaturen und Stimmungen selbst durchführten; die Instrumentenbauer aber waren Musiker, die ihre Instrumente nach den Erfordernissen des zeitgegebenen künstlerischen Ausdrucks schufen und sie selbst zu künstlerischem Ausdruck zu gebrauchen wußten. Der Wandel im Instrumentarium des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist nicht eine technische Erscheinung des Instrumentenbaues, die bestimmte technische Erscheinungen verließ und neue verfolgte, er ist vielmehr bestimmt durch ein neues musikalisches Ausdrucksstreben, dessen klanglicher Gestaltung der Instrumentenbau entsprach. Das Klangproblem dieser Zeit war die Lösung vom starren Ton und die Gestaltung eines subjektiv belebten Tones als Mittel individueller Aus-

drucksgebung. Mit diesem Wandel der technischen Gestaltung der Instrumente ging Hand in Hand ein gleichgerichteter Wandel der musikalischen Ausdrucksformen. Was das Chor-Solo-Prinzip oder das Polyphonie-Homophonie-Monodie-Prinzip der Zeit deutlich macht, das verdeutlicht auch die Technik des Blas- und Streichinstrumentenbaues der Zeit. Individuelle Charakterisierung des Klanges und Ausdruckes war die Folge eines neuen Stilwollens, dem die Technik des Instrumentenbaues diente.
In der Auswahl der zum neuen Stilwollen geeigneten Instrumente war der Weg geebnet, der die Technik die musikalische Ausdrucksgrundlage schaffen ließ. Daß aus den Instrumentenfamilien nur die Stimmen herausgehoben wurden, die der Entwicklung individueller Tongebung und ausdrucksgebundener Tonfülle fähig waren, bedeutet in der Instrumentenbautechnik ein natürliches sich Einspielen musikalischer und technischer Ausdrucksmittel. Dort, wo aber Instrumentenarten dem neuen Ausdrucksstreben entsprechend umgebildet werden sollten, die nicht die natürlichen Voraussetzungen dazu boten, tritt das technische Problem in den Vordergrund. Was die Natur versagt, soll durch technische Mittel ersetzt werden. In dieser Richtung liegt zum Beispiel der Versuch der Aufhebung der Tonstarrheit der Orgel durch den Tremulanten. Die Fülle von Besonderheiten im Instrumentarium zeigt, wie nun die Technik eingesetzt hat, alle möglichen Voraussetzungen dem zeitgebundenen Stilwollen und Klangausausdruck entsprechend zu gestalten, wie sie gleichzeitig aber auch neue Klangmöglichkeiten zu schaffen wußte, mit denen sich nun die Musik auseinanderzusetzen hatte. Physikalische Erkenntnisse wurden zur Grundlage neuer Klangerzeugungsmittel, von denen manche, wie die Glasharmonika größere modische Verbreitung gefunden haben. Während bei der erstgenannten Entwicklung die Musik der Technik die Aufgabe stellte und dem Klangwollen nachstrebte, hat eine andere von sich aus neue Klänge gestaltet und neue Spielmöglichkeiten eröffnet, damit aber der Musik neue Aufgaben gestellt. Hierin liegt ein wesentliches Problem der Wechselwirkung von Musik und Technik.
Die Klavierentwicklung zeigt, wie die Technik dem Klangideal immer näherzukommen suchte und damit den Klangausdruck der für dieses Instrument geschaffenen Werke zu steigern wußte. Die Vielzahl besonderer Instrumentenkonstruktionen war kurzlebig, da die Musik sich ihre Klangmöglichkeiten nicht zunutze machte und arteigene Werke von künstlerischer Bedeutung für sie schuf. So kam es zu Transkriptionen, die dem Instrument zusammen mit wenigen Eigenkompositionen eine gewisse Lebensdauer gaben, die es aber nicht zum Allgemeinbesitz und Träger eines künstlerischen Ausdrucks werden lassen konnten. So stellte die Technik der Musik viele Klangmittel zur Verfügung, die von ihr aber nicht ausgewertet und aufgenommen wurden. Manchmal ist eine allgemeinere Verwendung des Instrumentes erst zu einer anderen Zeit erfolgt, als seine Bereitstellung durch die Technik. In neuerer Zeit wird dies beim Saxophon deutlich. Jedenfalls zeigt die Geschichte, daß durch die Technik gewonnene Klangmittel immer erst dann eine lebensvolle Entwicklung finden, wenn ihnen die Musik durch künstlerisch wertvolle Werke Leben gibt und damit ihre Klangmöglichkeiten sich zu eigen macht.

Waren bis zur jüngsten Zeit die Musikinstrumente allein auf der Mechanik und ihrer technischen Auswertung aufgebaut, so haben Schwingungserzeugungen mittels Elek-

trizität in der neueren Zeit ganz neue Klangmöglichkeiten eröffnet. Bei der Eigenart der hier gegebenen Klangmöglichkeiten ist das Problem der künstlerischen Auswertung der technischen Gegebenheiten von besonderer Bedeutung. Mit den neuen Mitteln lassen sich die verschiedensten Klänge und Spielmöglichkeiten entwickeln.

Wie bei den mechanischen Musikinstrumenten ist ihre musikalische Bedeutung von der Aufnahme ihrer Eigenklänge in der musikalischen Komposition abhängig, falls sie nicht nur Klangnachahmungen der Orchesterinstrumente erstreben. Die Vielzahl der durch die Elektroakustik möglichen Klänge ist ein technisches Problem von außerordentlicher Weite, die künstlerische Bedeutung und damit ihre musikalische Verwendung wird aber vom Musikempfinden bestimmt. Es liegt hier ein ähnliches Problem vor, wie bei den musikalischen Tonstufen. Die physikalische Tonreihe wird durch die Schwellenwerte der Tonhöhenhörbarkeit in eine physiologische, vom Ohr in seinen Höhenunterschieden wahrnehmbare Tonreihe reduziert, aus dieser aber wählt das rassische Musikempfinden seine Tonstufen und bringt sie in musikalische Ordnung. Wie im Tonhöheempfinden ein breiter Bereich der Tonhöhenempfindungen auf eine musikalische Tonstufe bezogen wird, so ist das auch bei der Klangfarbe der Fall. Darin liegt die Schwierigkeit der Empfindung klanglicher Eigenwertigkeit bei zahlreichen elektrischen Musikinstrumenten. Sie kommen über Klangnachahmung nicht hinaus. Damit fehlt auch ihre künstlerische Berechtigung und Entwicklungsmöglichkeit. Die Technik hat eine Fülle von Klangmöglichkeiten geschaffen, wieweit sie in der Musik Verwendung und Entwicklung finden, wird Sache des künstlerischen Empfindens und der Möglichkeit ihrer Heranziehung zu künstlerischem Ausdruck sein, ebenso wie auch das Instrumentarium nach diesen Gesichtspunkten seine Entwicklung gefunden hat. Das musikalische Schaffen trifft, wie der Bestand unseres Instrumentariums im Vergleich zu den unzähligen Tonwerkzeugen der verschiedenen Kulturkreise und Jahrhunderte zeigt, seine eigene Auswahl der Klangmittel. Was die Technik darüber hinausgehend entwickelt, wird unter Curiosa verwiesen. Die Instrumentenmuseen und musikalischen Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts weisen die verschiedenartigsten Belege dafür auf.

In einem Punkt sind die neuen elektrischen Instrumente auf jeden Fall eigenwertig: in der Dynamik. Darin liegt eine besondere Entwicklungsfähigkeit. Die Weitung der Räume und Erfassung der Massen in der Gegenwart bedingt andere Lautstärken, als sie den mechanischen Klangmitteln eigen sind. Eine darauf eingestellte Musik wird die Klangstärkesteigerung der elektrischen Instrumente als werkeigene Ausdrucksmittel erfassen können. Dies bietet ein weites Feld arteigener Musikentwicklung, die freilich bisher über Ansätze noch nicht vorgedrungen ist. Die bloße Klangverstärkung des Orchesterklanges durch elektrische Übertragung entspricht einer arteigenen Großraum- und Massenkunst ebensowenig wie der Versuch, die Orgel durch Klangmassierung zu äußerster Klangstärke zu bringen. Die Technik hat die Voraussetzung zu größter Klangstärkesteigerung geschaffen, es ist an der Musik, sie künstlerisch auszuwerten.

Nicht nur in den elektrischen Instrumenten, auch in der Übertragung hat die Technik besondere Möglichkeiten geschaffen. Raum und Entfernung zwischen Schallquelle und Hörer sind aufgehoben. Für die Verständigung sind damit unüberwindlich scheinende Hindernisse überwunden. Für eine künstlerische Auswertung der neuen Gegebenheiten

aber stellen sich ernste Probleme, die oft zu wenig beachtet werden. Die Reduzierung der räumlichen Ausdehnung der Schallquelle auf einen Punkt bringt eine andere Klangwirkung als ein Orchester oder Chor, der als flächige Klangquelle mit Tiefenwirkung im Raume klingt. Für die Feinheiten der Aufstellung sind wir im letzten Jahrhundert ziemlich unempfindlich geworden. Welche Rolle sie in früheren Jahrhunderten gespielt hat, zeigen am deutlichsten Disposition und Gehäuseanordnung im Orgelbau. Auch wenn es durch technische Mittel gelungen ist, den Klang mit Raumemfinden aufzunehmen, — sei es in direkter Übertragung oder in Schallkonservierung —, so erfolgt seine Abstrahlung punktförmig. Durch Verteilung mehrerer Lautsprecher im Raum wird wohl eine Raumfüllung erreicht und die punktförmige Abstrahlung aufgehoben, es erfolgt aber eine andere Klangwirkung als sie beim Orchester oder Chor im Raum vorliegt. Im Gegensatz zur Barockzeit, da die Aufstellung des Klangkörpers im Raum als wesentliche musikalische Frage bestand, die von gleicher Bedeutung wie die Besetzung an sich war, ist heute Klangstärke und Raumfüllung an Stelle von Klangdifferenzierung im Raum getreten. Die Technik hat neue Möglichkeiten einer Klangordnung im Raum geschaffen, freilich solche, die neue künstlerische Probleme aufwerfen. Allein die Stellung des Lautsprechers für Musikübertragungen bietet Probleme von großer künstlerischer Bedeutung.

Das Musikleben der Gegenwart ist ohne die Errungenschaften der Technik auf dem Gebiet der Klangerzeugung und Klangvermittlung nicht mehr denkbar. Der schnelle Vorstoß der technischen Entwicklung hat oft ernste künstlerische Vorstellungen durchbrochen und eine künstlerische Neuorientierung sich noch nicht festigen lassen. Eine klare Abgrenzung der Möglichkeiten unter künstlerischer Wertung und Besinnung und eine Entwicklung der Technik im Musikleben nicht nur nach der technischen, sondern vor allem nach der musikalischen Seite ist ein dringendes Erfordernis der Forschung und einer kunstbewußten Musikpflege auf allen Gebieten. Die Möglichkeiten der Technik auf musikalischem Gebiet erfordern ebenso eine arteigene Musikpflege, wie die klanglichen Gegebenheiten früherer Jahrhunderte. Sie in Erleben und Erkenntnis zu erfassen und zu werten ist eine Aufgabe unserer Zeit, ebenso wie zu allen Zeiten die Technik der Klangerzeugung und das musikalische Schaffen ihre Auseinandersetzung und ihren Ausgleich gefunden haben.

Wie die Technik der Klangerzeugung für das Musikleben von Bedeutung ist, so auch die Technik der Gestaltung des Musizierraumes und seiner Ausstattung. Die Raumakustik hat nicht nur durch die Gestaltungsformen, sondern auch durch schallschluckende und schallrückstrahlende Werkstoffe dem musikalischen Klangerleben in unserer Zeit andere Voraussetzungen geschaffen, als sie in früheren Jahrhunderten bestanden. Lenkungen nicht allein vom Architektonischen, sondern vom Musikalischen her sind für die Gestaltung des Musizierraumes ein Erfordernis. Auch hier schaffen neue Gegebenheiten neue Möglichkeiten und Probleme. Notwendig ist nur, daß sie in ihrer vollen Bedeutung für das Künstlerische erkannt und erfaßt werden.

Die zahlreichen Möglichkeiten, die die Technik der Musik- und Klangforschung eröffnet hat, sind hier nicht zu besprechen. Nur auf einige Grundfragen, die die Technik mit dem zeitgenössischen Musikleben bindet, sollte kurz hingewiesen werden. Die hier liegenden

künstlerischen Probleme sind es wert, im Interesse unseres Musiklebens durchdacht zu werden. Kunst und Kunstmittel, Musik und Klangmittel sind zu allen Zeiten zusammengehörig im Dienste des künstlerischen Ausdruckswollens. Wenn auch in früheren Jahrhunderten technische Errungenschaften, wie etwa die Spieluhr oder Orgelwalze, besondere musikalische Werke bestimmten, so waren dies Einzelerscheinungen. Eine dauernde künstlerische Bedeutung konnten alle Klangmittel erst dadurch erhalten, daß sie dem Kunst- und Klangwollen des Meisters das boten, was erstrebt wurde. Die Entwicklung vom: Cembalo-Hammerklavier-Konzertflügel ist nicht der Technik willen geschehen, — sonst wären gewisse Entwicklungen schon in früheren Zeiten möglich gewesen, als sie tatsächlich auftraten —, sondern für die Musik, die sich ihre Eigenarten voll zunutze machte. Daher steht der Instrumentenwandel auch stets mit einem Wandel des Stils und der Kompositionstechnik im Zusammenhang, wenn tatsächlich das Neue in der Musik Raum finden sollte. Die elektroakustischen Entwicklungen unserer Zeit weisen kaum Verbindungen zu künstlerischen Eigenentwicklungen, die über Anfänge hinausgehen, auf. Hierin liegt jedenfalls ein beachtenswertes Problem, dessen Lösung Gegenwart und Zukunft in künstlerischer Besinnung vorbehalten ist.

Über die Verwendung technisch neuer Instrumentalmittel

Von Hugo Herrmann, Stuttgart

Beim Anhören von neuer Musik aller Art fesselt uns oft die Verwendung technisch moderner instrumentaler Mittel. Sie drängen sich uns anfänglich als problematisch auf. Es trennen sich daher bei den Hörern die Anschauungen. Die einen, welche verweilen wollen, lehnen die neuen Probleme ab, die anderen, die Strebenden, werden von ihnen angezogen. Um ein Beispiel aus dem neuerlichen Instrumentarium zu nennen: Was für gegensätzliche Meinungen hört man nicht da überall, viele sprechen sich aus über den Ton eines Saxophons, das grelle Tremologeräusch eines Akkordeons und kalte Klingen eines elektroakustischen Instrumentes usw. Sie schließen von der anfänglich oft falschen Methode der Anwendung und Behandlung solcher Instrumente auf ihre in ihnen wohnende Idee und Qualität. Viele glauben, es entspreche nicht der Ehrlichkeit eines musikalisch Schaffenden, solche Klangmittel zu verwenden, da sie nicht in der Tradition gebunden und gewachsen seien.

Sie vergessen, daß ja auch die alten Instrumente einst in der gleichen Lage waren. Das Kino hatte vor 30 Jahren auch noch keine Geschichte, und viele lehnten das neue technisch künstlerische Mittel ab. Heute zweifelt niemand an der Möglichkeit seiner künstlerischen Anwendung, und das Filmschaffen ist zu einem unentbehrlich erscheinenden Kunstzweig von gewaltigem Ausmaß und zu einem neuen kulturellen Machtmittel emporgewachsen. Wer aber hat das vollbracht? Vielleicht die allzu geschäftigen Leute, welche beutegierig den Film auszunutzen verstanden und dem Volke jenen bekannten Kitsch in greller Sensationsdramatik vorsetzten? Die allgemeine kulturelle Anerkennung des Filmschaffens errangen einzig und allein jene Schaffenden, die es mit der Verwendung des modernen technischen Mittels ernst meinten und in zäher Aufbauarbeit das Filmische künstlerisch zu gestalten suchten.

Es hat eine vergehende Zeit eine Rechtfertigung für die Verwendung neuen künstlerischen Materials einzig aus dem wirtschaftlichen und ökonomischen Nutzen bezogen. In der Architektonik zum Beispiel hat man eine Zeitlang das Volk über die reine Zweckmäßigkeit solcher Mittel hinweg im Unklaren und in der Verwirrung lassen können. Das wurde auch in anderen Künsten versucht und ist gerade diese Verwirrung vielfach der Grund der weitverbreiteten Gegnerzahl wider neue Mittel. Sofern diese dem Sinn der Gestaltung erwachsen und nicht irgendeiner Nützlichkeit allein oder einer Scharlatanerie entsprechen, geben wir ihnen eine gesunde Ausrichtung. Die neuen Mittel haben der Idee und Schönheit des Werkes zu dienen. Die Natürlichkeit ihrer Verwendung muß zu geordneten, harmonischen Formen hinführen und mit ihr organisch verwachsen sein. Wir können das besser verstehen, wenn wir den umgekehrten Fall anregen und z. B. ein altes Instrument beliebig in eine Partitur miteinbauen, deren Stil es ausschließt. Wir empfinden hier das sonst anerkannte Mittel des musikalischen Ausdrucks als Fremdkörper und lehnen hier seine Verwendung als un-

ästhetisch ab. Geradeso lehnen wir aus dem gleichen Grunde das falsch verwendete neue Mittel ab; denn seine unorganische und ungeistige Handhabung wirkt nicht ehrlich und unlogisch im künstlerischen Formenbau.

Am Anfang dieses Jahrhunderts hat sich eine tiefere Erkenntnis vom Wesen des Klanges angebahnt, sie führte zur Synthese von neuen Klängen und Klangcharakteren, besonders auf elektrotechnischem Wege. Man suchte für die Öffentlichkeit nach brauchbaren neuen Musikinstrumenten, und das ist eine natürliche Erscheinung des fortgesetzten Wachstums in der Kunst. Läßt sich das Neue sinngemäß und geistvoll in die Form und den Charakter des heutigen Stiles einordnen ohne Schönheit, Harmonie nud Einklang zu zerstören, müssen wir unser Interesse diesen Erscheinungen zuwenden. Das neue Mittel wirkt sinnstörend und häßlich, solange es der Komponist nicht geistig und handwerklich beherrscht und es nur als Reizmittel oder extravagante Erweiterung der Tonfarbenskala betrachtet und verwendet. Erst aus der Bewährung des Neuen im Umkreis des schon Bestehenden durch leistungsmäßige Auseinandersetzung, kann ein Vertrauen zu ihm werden.

Solange solche neue Instrumente sich noch der Literatur von anderen Instrumenten bedienen müssen, um Verständnis und Anklang finden zu können, zerstören sie gewissermaßen dadurch ihren Wert immer wieder aufs neue. Als z. B. Jörg Mager vor ein paar Jahren das „Partiturophon" schuf, hat er sicher als Erfinder und Erbauer eines neuen Musikinstrumentes Ungewöhnliches geleistet. Durch seinen naiven Glauben, er könne nun mit diesem Instrument (wie der Name andeutet) ein Orchester ersetzen oder Werke für Klavier, Orgel und andere Instrumente gleichfalls, ja noch besser und rationeller, darstellen, zerstörte er geistig rückwärtsgehend sein eigenes Lebenswerk. Ein Musikinstrument erwächst nicht — wie manche Techniker glauben — einer rein materiellen Spekulation, sondern einer schöpferisch musikalischen Schau. Der Instrumentenbauer bleibt immer Handwerker (auch Wissenschaftler) und Künstler zugleich. Heute sind z. B. sogenannte Balginstrumente in breiten Schichten des Volkes beliebt geworden, nachdem sie im vorigen Jahrhundert aus vorhandenen Grundmitteln der natürlichen Vorstellung einer längst gewünschten tragbaren und expressiven Jungenorgel entsprungen sind. Die fortgesetzten Verfeinerungen und Veredelungen an solchen Instrumenten bilden allmählich eine selbständige und dem Wesen derselben entsprechenden Literatur in gegenseitiger Befruchtung von Instrument und Werk. Auch in methodischem Sinne erweckt ihre Leistung dann mehr Vertrauen. Ihre Verbreitung ist dann nicht mehr das Produkt einer Propaganda des Nutzens, sondern eine selbstverständliche Totalität im volksmusikalischen Leben, die sich auch weiter im Kreise des kulturellen Bestandes verteidigen kann.

Wir sagten, das Werk muß mit dem Mittel werden und wachsen. Es ist darum streng genommen unorganisch, wenn man versucht, auf einer Elektrotonorgel ein altes Werk aus der Barockzeit zu spielen. Man wird durch die Nachahmung das wahre instrumentale Mittel nicht ersetzen können und beim Hörer das Gefühl für natürliche Formen verwirren. Dasselbe gilt für jede radiotechnische Übertragung. Sie kann man nur begründen mit dem bekannten Satz: „Der Zweck heiligt das Mittel." Man hatte auch die Meinung von einer abstrakten Musik ohne Mittel, die aber heute revidiert wurde, was schon an dem einen Beispiel der „Kunst der Fuge" von J. S. Bach, deren Verkörperung verschiedene Bearbeiter anstrebten, zum Ausdruck kommt. Wie wir im Leben heute eine vollkommen abstrakte und allein aufs Transzendente gerichtete Religiosität ebenso ablehnen wie die rohe materialistische Weltanschauung, so können wir dem künstlerischen Werk ohne sein ihm eigenes Mittel kein Verständnis entgegenbringen, ebensowenig ein künstlerisches Mittel für sich allein Sinn für uns haben kann. Alle neuen instrumentalen Mittel müssen somit sinnvoll durch ein Werk, dessen ureigenes Ausdrucksmaterial sie sind, sprechen. Allein die natürliche Wirkung wird auf die Dauer ihre Bewährung ermöglichen und das Vertrauen weiter Kreise zu ihnen erwecken.

Bayreuth in Zahlen

Eine kulturpolitische Festspielrechnung

Von A l e x a n d e r F r a n c k, Nußdorf/Landau (Saarpfalz)

Zum Beginn z w e i F r a g e n:

1. Wie viele Volksgenossen haben bisher die nationalen Bayreuther Festspiele besucht?
2. Wie viele sehnen sich noch nach diesem höchsten künstlerischen Erlebnis, — und kann dieses Sehnen in absehbarer Zeit erfüllt werden?

Auf die e r s t e Frage könnte vielleicht das Haus Wahnfried einigermaßen genaue Auskunft geben, falls dort statistische Erhebungen über den Kartenvorverkauf zu den Festspielen vorliegen. Solche Statistiken aber wären nicht nur zeitraubend, sondern auch insofern unzuverlässig, als nicht in allen Fällen die Besteller und Käufer der Eintrittskarten zugleich auch Festspiel b e s u c h e r sind und außer-

dem auch die Kartenabgabe an der Tageskasse nicht nach der Staats- oder Rassenzugehörigkeit registriert werden kann. Unsere „Rechnung" wird sich darum mit Schätzungen, d. h. mit ungefähren Zahlengrößen begnügen müssen und gewiß auch so ihren Zweck vollauf erfüllen.

Seit der Einweihung des Festspielhauses (1876) bis zur nationalsozialistischen Revolution fanden in Bayreuth rund 530 Vorstellungen statt. Davon treffen 350 auf die Einzelwerke und 180 auf 45 Gesamtaufführungen des „Ringes des Nibelungen". Das Festspielhaus verfügt über 1800 Sitzplätze (keine Stehplätze!). Berücksichtigt man die Tatsache, daß in früheren Jahren die Aufführungen nicht immer so gut besucht oder „ausverkauft" waren, so läßt sich für die Zeit von 1876 bis 1933 theoretisch eine Zahl von etwa 800 000 bis 900 000 Teilnehmern errechnen. Die wirkliche Teilnehmerzahl liegt jedoch weit unter diesen aus Aufführungszahlen und Fassungsvermögen errechneten Summen.

Es muß zunächst mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß die Freunde des „Nibelungenringes" nicht wegen einer Vorstellung nach Bayreuth gefahren sind, sondern daß sie das gewaltige Viertagewerk nach dem Willen des Meisters als Ganzes empfangen und nicht in Einzelaufführungen zersplittern wollten. Weiterhin ist mit gleicher Sicherheit anzunehmen, daß die Mehrzahl der bisherigen Festspielgäste, die sich bekanntlich von Anbeginn fast ausschließlich aus den „besitzenden" Kreisen zusammensetzten, neben den „Ring"-Aufführungen auch noch ein oder zwei andere Werke, also die gesamte jeweilige „Werkreihe", hörte und daß es in vielen dieser wohlhabenden und kunstverständigen Kreise guter Brauch war, die Festspiele nicht nur einmal zu besuchen, sondern zu gleichem Erlebnis des öfteren nach Bayreuth zu „wallfahrten". Neben dieser „Stammkundschaft" der früheren „Wagnerianer" stellten sich — besonders stark in den Jahrzehnten vor dem Weltkrieg — auch zahlreiche Ausländer zu den Festspielen ein.

Berücksichtigt man alle diese Tatsachen, so sinkt die oben errechnete Möglichkeitsziffer recht stark herab, und man kommt zu dem Schluß, daß bisher wohl nur etwa eine halbe Million deutscher Volksgenossen die Bayreuther Festspiele erlebt haben. Unser Zahlenbild wird allerdings noch ungünstiger dadurch, daß diese ungefähre Besucherzahl auf einen Zeitraum von fast sechzig Jahren, also auf das Leben zweier Generationen, trifft. Unsere Berechnung ergibt also, daß bis jetzt nur ein ganz geringer Bruchteil unseres Volkes des großen Erlebens der Bayreuther Festspiele teilhaftig werden konnte.

Bei der zweiten Frage nach der Zahl jener Volksgenossen, die sich nach dem höchsten künstlerischen Erlebnis in Bayreuth sehnen, ist jeder Schätzung weitester Spielraum gelassen. Sie läßt sich schwerlich beantworten. Bezeichnet man auch nur einige Prozent unseres Volkes als „musikalisch aktiv" (instrumental oder vokal) und irgendwie auch dem Lebenswerk Richard Wagners verbunden, so läßt sich daraus unschwer eine Millionenzahl von „Interessenten" errechnen, wie sie auch schon in dem allgemeinen Andrang zu den Wagner-Aufführungen aller deutschen Theater in deutlichste Erscheinung tritt.

Wir möchten uns jedoch nicht weiterhin in unfruchtbaren „Berechnungen" oder Zahlenexperimenten ergehen, sondern ihnen die Planungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik entgegenstellen und kurz aufzeigen, wie die jetzigen Besuchsmöglichkeiten sind und innerhalb des Zeitraumes einer Generationenfolge — also etwa in den nächsten dreißig Jahren — sich auswirken werden:

Betrug die Zahl der Aufführungen in den 28 Spieljahren 1876 bis 1933 durchschnittlich 19, so ist sie im Jahre 1939 bereits auf 24 erhöht. Die Festspiele finden jetzt nicht mehr durchschnittlich alle zwei Jahre, sondern alljährlich statt. Seit der Jahrhundertwende war es bewährter Brauch, neben zwei Gesamtgufführungen des „Ringes des Nibelungen" und dem „Parsifal" ein weiteres Musikdrama zu bringen. Man wird auch künftig in ungefähr gleicher Weise verfahren, so daß bei 24 Spieltagen 16 auf Einzelwerke und 8 auf zwei „Ring"-Aufführungen entfallen. Respektiert man den Willen Richard Wagners, den „Ring" als ungeteiltes Kunstwerk zu vermitteln, so läßt sich bei solcher Planung eine jährliche Teilnehmerzahl von etwa 30 000 errechnen. In 30 Jahren wird man also rund einer Million Volksgenossen das Erlebnis der Festspiele vermitteln können. Das würde das Vierfache der bisherigen Möglichkeiten bedeuten!

Mit derart errechneten künftigen Besucherzahlen ist unsere zweite Frage jedoch erst theoretisch gelöst. Die praktische Lösung erfordert zugleich eine „Verbilligung" des Festspielbesuchs für jene Volkskreise, denen nach Richard Wagners Worten „mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist". Neben der bisherigen traditionellen Durchführung der Festspiele auf internationalem Hintergrund (denn alles echt Nationale hat zugleich auch Weltbedeutung!) werden die deutschen Kulturorganisationen, an ihrer Spitze die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", planmäßig dafür Sorge tragen, daß für die nicht mit großen Glücksgütern gesegneten Volkskreise eine finanziell erschwingliche Lösung der Frage des Festspielbesuchs gefunden wird. Die Anfänge dazu sind in der Bereitstellung geschlossener verbilligter Festspielaufführungen bereits gemacht (1938 waren es zwei, 1939 bereits fünf derartige Vorstellungen). Daneben bleibt als dritte Gruppe kultureller Betreu-

ung die erweiterte Bereitstellung von Freiplätzen an alle würdigen und verdienten Volksgenossen, die mit einem kostenlosen Besuch der Festspiele ausgezeichnet werden sollen. Was der Führer Adolf Hitler mit den „Kriegsfestspielen 1940 für Soldaten und Arbeiter" so großzügig und beispielgebend eingeleitet hat, das wird auch nach dem Kriege in irgendeiner Form fortgesetzt werden, die der vorbildlichen Kulturarbeit Großdeutschlands entspricht.

In den letzten Jahren konnte man in Bayreuth zahlreiche Volksgenossen sehen, die jahrzehntelang die große Sehnsucht nach dem Festspielerlebnis in sich getragen hatten und denen sich diese Sehnsucht erst am Abend ihres Lebens erfüllt hatte. Wie viele aber, die ihre Verbundenheit mit dem völkischen Kunstwerk Richard Wagners mit einer Wallfahrt nach Bayreuth zu krönen gedachten, mögen vor einem solch unerfüllten Sehnen schon zu Grabe gegangen sein?

Das gewaltige Lebenswerk des Bayreuther Meisters gehört in erster Linie dem deutschen Volke. Die nationalsozialistische Kulturpolitik wird diese Forderung auch in Bayreuth verwirklichen und in einigen Jahrzehnten eine neue „Festspielrechnung" aufstellen können, die unsere heutigen Erwartungen und Berechnungen wohl noch weit übertreffen wird.

Lothringen, seit je altdeutsches Kultur- und Musikland

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Seit den Jahrhunderten, die durch eine bodenständige Geschichtsschreibung unseren Blicken erhellt wurden, bestimmten Rhein- und Moselfranken Wesensart und Kultur Lothringens, unbeschadet der ethnologisch nicht sicher zu kennzeichnenden Mediomatriker, die über den Mittelrhein westwärts in diese Gegenden gekommen waren. Sehr früh zeichnete sich ihre alte Feste Metz, die ihren Namen weitertrug, als fränkische Siedlung durch die neben St. Gallen und Reichenau wohl bedeutendste Gesangsschule des 7. und 8. Jahrhunderts aus. Besonders zwei weitberühmte Namen leuchten aus jener so andersgearteten Zeit zu uns herüber: Amalar von Metz, mit dem Walafried Strabo auf Anregung Reginberts im Dichten von Hymnen wetteifert, und der Metzer Bischof Chrodegang, der 766 im Kloster Gorze bestattet wurde. Jahrhundertelang behauptete Metz diesen Ruf als Schola cantorum, als eine der bedeutendsten Musikschulen nördlich der Alpen. Hier schon äußerte sich unverkennbar die angeborene Musikalität und geistige Regsamkeit der Lothringer, die sich im 15. Jahrhundert der Unterweisung durch Konrad von Zabern erfreuten. Viele von ihnen trugen den Ruhm dieser Musikalität weit in andere Gaue hinein, wie z. B. Claude Bastian von Metz, der Verfasser eines höchst lehrreichen und gegenständlich geschriebenen musiktheoretischen Werkes, das sehr originell den Kampf zwischen der Choral- und Figuralmusik allegorisch deutet. Als Organist von Ruf kam er später in die Schweiz und wirkte in Freiburg i. Ü., wo er zwischen 1557 und 1564 bezeugt ist.

Nicht minder einflußreich auch als Liederdichter und -komponist war der 1497 in Dieuze (Lothringen) geborene Wolfgang Musculus (Mueslin, Meuslin, auch Meusel und Mösel geschrieben), der 1563 in Bern starb. Schon mit 15 Jahren kam der besonders Stimmbegabte in die Benediktinerabtei Lixheim, wandte sich aber 1527 der Reformation zu, war in diesem Sinne in Straßburg als Pfarrer tätig, dann in Augsburg, und flüchtete vor der Gegenreformation und dem Interim nach 1548 in die Schweiz. Hier erwarb er sich zunächst als Buchdrucker seinen Unterhalt in Basel, St. Gallen und Zürich, wurde aber schon 1549 Theologieprofessor in Bern. Hier setzte er den Ratsbeschluß durch, den von Zwingli verbotenen Kirchengesang zu erneuern.

So erwarb er sich das Verdienst, den Bernern seit 1558 wieder zu ihrem Kirchengesang verholfen zu haben. Aber auch in seinem gastfreien Heim trieb er als passionierter Musikfreund, fertiger Orgel- und Spinettspieler edle Hausmusik und wurde so den Schweizern ein Bahnbrecher zu eigener musikalischer Betätigung.

So wären noch viele Lothringer zu nennen, die auch in anderen deutschen Gauen musikalische Dienste leisteten, wie z. B. der seinerzeit berühmte Lautenspieler Abraham Aymé, in Pfalzburg geboren (der Name ist offensichtlich französiert, wie dies um 1600 leider zu einer lächerlichen Mode zu werden drohte), den Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz, der bald als Winterkönig von allzu kurzer Königswürde in Böhmen herabgestürzt werden sollte, am 1. August 1613 in die Heidelberger Hofkapelle aufnahm. Sie war damals in den Glanzzeiten seiner Heirat mit der Tochter des englischen Königs, Elisabeth Stuart, eine der besten in Europa.

Damals warf schon die Ländergier der westlichen Nachbarn ihre Schatten auf dies vielumstrittene schöne Land und lockte mit mancherlei Mitteln so manch begabtes Kind des Landes in fremde

Dienste, wie z. B. den Johannes Mouton, der in Paris königl. Hofkapellmeister wurde und 1522 starb. Proben seiner Messe „Alma redemptoris mater", die 1516 gedruckt wurde, teilt Hugo Riemann in seiner „Musikgeschichte in Beispielen" mit. Wie fast alle berühmten kontrapunktischen Meister seiner Zeit, Okeghem, Obrecht, Willaert usw., stammte er aus den germanischen Grenzlanden Frankreichs, das sich diese niederländischen und lothringischen Meister durch allerlei Verlockungen heranzuziehen bemüht blieb. Daß trotzdem das lothringische Volk, jahrhundertelanger Franzosenherrschaft zum Trotz, deutsch blieb, beweisen die zahllosen herrlichen deutschen Volkslieder, die der Lothringer Dr. L. Pinck in Hambach sammelte: Jahrhunderte alte Zeugen engster Verbundenheit mit deutschem Denken und Fühlen, Sinnen und Singen! Gleiches gilt von den Volksmärchen, die seine Schwester sammelte und herausgab. Beide wandelten hierbei auf den Spuren zweier Großer: schon der junge Goethe hatte 1771 für seinen Freund Herder im Elsaß und Lothringen (saarabwärts) Lieder gesammelt, und die Märchensammler Gebrüder Grimm bekannten, ihre schönsten Märchen von der Lothringerin Louise Pierson erhalten zu haben. Vergleicht man den mächtigen Aufschwung, den Oper, Konzert, Kammermusik und Chorleben in Metz seit 1871 erfuhren, so kann man verstehen, was ein führender Chauvinist 1913, im Höhepunkt des Einkreisungsfiebers, aus der Schule plauderte: „Wenn wir das 5. Jahrzehnt der Annexion (Elsaß-Lothringens durch Deutschland) vorübergehen lassen, ohne Elsaß-Lothringen zurückerobert zu haben, so können wir ein Kreuz auf das Grab unserer Hoffnungen setzen!" Was vor 1870 geleistet worden ist, läßt sich schnell überblicken: um 1849 leitete ein Offizier Soleirol eine kurzlebige „Société philharmonique", die durch einen Konzertverein abgelöst wurde, den Piernet und Mouzin dirigierten; der Versuch Mouzins, 1857 Kammermusik zu pflegen, scheiterte kläglich. Nur in der durch den in Metz geborenen Komponisten der „Mignon", Ambroise Thomas, begönnerten Musikschule ging es etwas lebendiger zu.

Als 1870 die Pariser die von sangesfrohen Deutschen 1856 gegründete „Pariser Liedertafel" zertrümmern wollten, retteten sie ihre Fahne nach Metz. Sie blühte neu auf unter ihren Musikdirektoren Hamma und Schönfeld, der sie zum gemischten Chor umschuf. So konnte er mit seiner Militärkapelle (er war Obermusikmeister des 174. Regiments) die „Gralsszenen" aus R. Wagners „Parsifal", Chorwerke von Svendsen u. a. zustandebringen. Zwei weitere Chöre wurden gegründet: 1882 der Männergesangverein, 1884 der Liederkranz, den Michael Teschke dirigierte. Seit 1872 entwickelte sich der „Metzer Musikverein" unter Lyzeumlehrer Hermann Schmidt, einem grundmusikalischen Thüringer, der 1902 beim Jubiläum auf schöne Erfolge zurückblicken konnte: „Das Paradies und die Peri" sowie „Der Rose Pilgerfahrt" von R. Schumann und Haydns „Schöpfung" eröffneten eine stolze Reihe von 136 Aufführungen mit Solisten- und Kammermusikkonzerten, die durch das „Florentiner Quartett" 1877 und Klavierabende des Konservatoriumslehrers Scharf am Flügel eingeleitet wurden. Auch die Oper im 1752 gegründeten Stadttheater, einem der ältesten in Europa, bekam erneuten Aufschwung, seitdem der Leipziger Kapellmeister Theodor Biester, zugleich ein temperamentvoller Pianist, 1896 berufen worden war. Er ergänzte das aus besten Militärmusikern zusammengesetzte Theaterorchester durch Konzertmeister Dewald und Schlachter (beide die führenden Lehrer der Musikschule) und leitete im Theater auch Sinfonie- wie Oratorienkonzerte, z. B. Liszts „Heilige Elisabeth" in szenischer Aufführung.

1900 vereinigte Biester mehrere Chöre, denen sich aber der Musikverein nicht zugesellte, zu Verdis „Requiem", dann zur Erstaufführung der IX. Sinfonie Beethovens. Auch lud er Gastdirigenten ein, wie Guy Ropartz, den Konservatoriumsdirektor zu Nanzig. Diese Erfolge des „Konzert-Verbandes" ließen den konkurrierenden „Musikverein" nicht schlafen, dessen langjähriger Leiter Hermann Schmidt 1903 erkrankte. Es gelang den Herren des „Musikvereins", als seinen Nachfolger Theodor Biester herüberzuziehen, so daß sich der „Konzert-Verband" einen neuen Dirigenten verschreiben mußte; der aus München berufene Musikdirektor Walther Unger, ein feinsinniger Dirigent, entwickelte regste Konzerttätigkeit. Der edle Wetteifer beider Vereine spornte mächtig an, war aber wirtschaftlich ein Unding und führte zwangsläufig zu ihrem Zusammenschluß 1909 unter Unger, während Biester zum Direktor der Musikschule ernannt wurde. Der „Musikverein und Konzertverband" (1913 in Konzertverein zusammengezogen) erreichte 1910—12 seinen Höhepunkt mit einem Zyklus sämtlicher Beethoven-Sinfonien und der Liszt-Jahrhundertfeier, die einen Vergleich mit den gleichzeitigen Liszt-Feiern im ganzen Reich aushalten konnte, wenigstens mit Städten gleicher Größe. Der Sinfonik über Brahms bis zu Strauß wurde auch die von César Franck und Anton Bruckner eingefügt, wie die impressionistische Klangwelt der neuen Franzosen, eines Claude Debussy u. a. Beherrschte in der Oper lange Ambroise Thomas' „Mignon" den Spielplan, so kam im Oratoriumkonzert ein anderer Metzer zu Wort: Gabriel Pierné mit seinem „Kinderkreuzzug".

Die Reihe der Theaterkapellmeister zeugt für gleiche Lebendigkeit der Opernpflege: auf Theodor Biester (1896—1901) folgten Paul Thieme, Reich, Enders, Josef Bach, Dr. Heß, Robert Mahler, Ludwig Neubeck (später Generalintendant und künstlerischer

Leiter des Leipziger Rundfunks). Konzertmeister (später Städt. Musikdirektor) Dewald leitete das Metzer Streichquartett, in dem Obermusikmeister Schönfeld die 2. Violine spielte. Hinzu trat oft ergänzend Theodor Biester als glänzender Pianist, so daß auch die Kammermusik eine würdige Pflege erfuhr. — Dies reiche Musikleben wurde im wesentlichen durch die Musikfreude aller Kreise getragen unter Führung kunstverständiger Männer, wie des Vorsitzenden des „Metzer Konzertverbandes", Rechtsanwalt Max Donnevert.

Nach den Metzer Theaterdirektoren Alexander Heßler, der seit 1872 von Straßburg aus auch Kolmar, Hagenau und Mülhausen bespielte, H. Adolphi und Dagobert Neuffer (aus Weimar) brachte der als Heldenbariton berühmt gewordene Otto Brucks erneuten Aufschwung der Oper seit 1906. Verheiratet mit der Tochter Herzog Ludwigs von Bayern, der im Zusammenhang mit der Liebestragödie des österreichischen Thronfolgers Rudolf oftgenannten Gräfin Larisch, verstand er es, alle Kreise besonders für die Oper zu interessieren. So konnte endlich auch „Rheingold" die früher aufgeführten anderen Abende der Tetralogie zum „Ring des Nibelungen" ergänzen. Hatte sich d'Albert schon wiederholt in Theaterkonzerten als ungemein temperamentgeladener Pianist eingeführt, wie auf der Bühne mit „Die Abreise" 1906, dem spannend lustigen Einakter, so folgte „Tiefland", dem Brucks die gleiche blutvolle Wiedergabe sicherte, wie der „Butterfly" Puccinis. Daneben erforderten Humperdincks „Königskinder" die Rückkehr aus dem brutalen Verismo in urdeutsche Märchenstimmung, der Brucks' Regie ebenfalls gerecht zu werden wußte.

Wie Heßler es schon verstanden hatte, in den 1870er Jahren beste Kräfte nach Metz zu ziehen, wie den Operndirektor Fischer, der später in Dresden Ruhm erntete, oder Theodor Reichmann, so sicherte sich Brucks Walter Kirchhoff für die „Mignon", „Lohengrin", „Carmen" und „Meistersinger", stets als alter Bekannter begrüßt: hatte er doch bis 1904 als singfreudiger Leutnant des 13. Dragonerregimentes in Metz unzählige Garnisonsfeiern verschönt! Ebensooft kam der Karlsruher Tenor Bussard herüber, wie zwei, die als Berühmtheiten zur Metzer Bühne, ihrem Sprungbrett, zurückkehrten: Maria Friedfeldt, die Wiesbadener Koloratursängerin, und Fritz Trostorff, den Neuffer aus dem Weimarer Chor ins Rampenlicht gezogen hatte, der nun als Lohengrin und Tannhäuser glänzte.

Im gartengrünen „Sommertheater" gab es einmal ein dramatisches Intermezzo: im letzten Akt von „Krieg im Frieden" wurde auf der Bühne Alarm geblasen, so frisch und aufreizend, daß es zu einer benachbarten Kaserne herüberklang, wo es sofort weitergegeben wurde. Das war nun echter Alarm: Offiziere und Mannschaften springen von den Sitzen hoch, rufen sich „Alarm!" zu und stürzen hinaus! Die Zivilisten hinterdrein, verdutzt und beunruhigt, nicht minder der blasgewaltige Hornist hinter der Bühne, der schuldlose Anstifter dieses Husarenstückes.

Durch seine zentrale Lage inmitten der großen Kultur- und Musikländer Europas blieb Metz für die Virtuosen eine Durchgangsstation, die sie immer wieder zu konzertierendem Verweilen einlud. So kam Franz Liszt auf seinen unerhörten Triumphzügen schon 1840 nach Metz, dann wieder 1845 auf dem Wege nach Straßburg zu Konzerten in Lothringens Hauptstadt. Sonst aber verliefen die Jahrhunderte französischer Fremdherrschaft ziemlich lahm: von großen musikalischen Taten ist hier kaum zu berichten. Waren doch die französischen Tonangeber in ihren musikalischen Ansprüchen recht bescheiden. Zudem hielten sie Lothringen bewußt von jeder deutschen Einwirkung ab, soweit dies möglich war, und nahmen selbst die Anregungen deutschen Männerchorwesens, die in den 1840er Jahren übermächtig hereindrangen, nur in französierten Formen an. Hierzu bemühten sie französisch Erzogene, wie den Metzer Ambroise Thomas, dessen Geburtshaus nahe der Kathedrale eine Gedenktafel ziert. Er mußte viele Männerchöre schreiben, die aber niemals an ihre deutschen Vorbilder heranreichten und weit hinter seinen eigenen Werken zurückblieben. Seine eigenste Domäne blieb eben die Oper. Zu den Deutschlothringern, die von der französischen Sphäre eingeschluckt wurden, zählt auch André Pirro, zweifellos der beste Bach-Kenner, den Frankreich je besaß. Auch die Solistenkonzerte im Metzer Theater entwickelten sich mächtig seit 1871. Neben den Geigern Jean Becker, Emile Sauret (Berlin) und dem Spanier Pablo de Sarasate traten hier auf die Gesangsgrößen Padille und Désirée Artôt, der junge Pianist (schon als Wunderknabe) Raoul Koczalski, Eugen d'Albert und der andere Liszt-Schüler Bernhard Stavenhagen. Johannes Messchaert, Walter Kirchhoff und andere erste Sänger wurden auch in großen Chorwerken gehört. Dies reiche, in die Kriegsjahre für Offiziere und Mannschaften fortgesetzte Musikleben brach 1918 im November zusammen. Der Deutschenhaß wendete sich auch gegen künstlerische Kräfte der Einheimischen, die dort blieben, wie Musikdirektor Charles Dewald und den genial veranlagten Organisten von St. Martin, Weber, mit denen Metz Musiker verlor, die von den von Paris verschriebenen Günstlingen nicht ersetzt werden konnten. Neue Aufgaben harren auch hier deutscher Kulturarbeit, um den hohen Stand musikalischen Lebens in Metz wieder zu erreichen, von dem die Jahre 1872 bis 1918 durchpulst waren.

Die Musikaliensammlung in der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin

Von Clemens Meyer, Schwerin

Diese Sammlung, deren Entstehung und Werden eng mit dem Aufstieg der Meckl.-Schweriner Hofkapelle zusammenhängt, darf als eine der wertvollsten ihrer Art gelten. Sie enthält in runden Zahlen 90 Oratorien, 60 Passionen, 170 Requiems, Messen und Offertorien, 230 Motetten nebst einer großen Motettensammlung a. d. Jahre 1568 von Pietro Joanelli aus Gandino (Bergamo), 375 Kantaten, 160 Psalmen und Hymnen, 175 Opern, Operetten und Singspiele, 1500 Arien, 200 Airs, Chansons u. ä., 7000 Gesänge verschiedener Art, 600 Sinfonien, 150 Ouvertüren, 300 Orchesterkonzerte, 400 Violin-, 150 Bratschen- und 100 Violoncellowerke, mehrere Viola d'amour- und Viola da Gambakompositionen, 30 Kontrabaß-, 160 Flöten- und 1300 Cembalowerke, Klavier- und Orgelstücke und viele Sammelwerke.

Von den Werken der ältesten mecklenburgischen Kapellmeister Johann Frölich (1562), David Köhler (1563), Johannes Flamingus (1569), Thomas Mencken (1572), die ohne Ausnahme auch zum Komponieren verpflichtet waren, befindet sich in dieser Sammlung leider keine Note mehr. Aber um so stärker sind die mecklenburgischen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts vertreten. Von diesen nennen wir: Adolf Carl Kuntzen, Johann Wilh. Hertel, Carl Aug. Westenholz, Anton Rosetti (der eigentlich Franz Anton Rößler heißt und nicht in Leitenritz, sondern am 26. Oktober 1746 in Niemes [Nordböhmen] geboren ist), Louis Massonneau, Friedrich Ludwig Benda, Joh. Math. Sperger und H. O. C. Zinck.

Wertvolle Werke befinden sich in großer Anzahl in der Sammlung. Es können nur die wichtigsten genannt werden: Reich sind die Schätze auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine vermutlich aus dem 15. Jahrhundert stammende umfangreiche Pergamenthandschrift in kunstvoll ausgeführter sog. Nagel- und Hufeisen-Choralnotation. Ein Graduale auf ein volles Kirchenjahr, und darauf folgen verschiedene Meßgesänge. Ein 339 doppelseitig starkes, 1614 in Rom gedrucktes Werk. — Böhmisches Kirchenlied, geschrieben vom Kantor Joh. Möller von 1698—1724 für die böhmische evangelische Exulanten-Gemeinde in Zittau. — Kirchenmusiken von berühmten alten Meistern: Samuel Beseler (1612), Paulo Buceno (1578), Joachim a Burgk (1594), William Byrd (1607), Ludwig Daser (1578), Bartholomäus Gesius (Göß) (1610), Francesco Guerrero (zwischen 1528—1599), Matthias le Maistre (1566), Antonius Candelli und Luthers Freund und musikalischen Berater Joh. Walther Il Sagrifizio d'Abramo, Oratorium von Kaiser Leopold I., komp. 1660 Ms. — Lob der göttlichen Vorsehung, Oratorium von Carl Maria von Webers Vater, Franz Anton von Weber. Ms. vielleicht sogar Autograph. Dedikationsexemplar unterzeichnet: Eutin, 20. Juni 1780. — Die Aufopferung Isaaks, Oratorium von P. A. Avondano, handschriftl. Werk a. d. 18. Jahrhundert. — „Neue Geistliche deutsche des Königl. Propheten Davids Psalmen" von dem in Mecklenburg geborenen und erzogenen Abraham Praetorius, gedruckt 1592. — Nisso von Antoni Duni, Ms. um 1766.

Kostbarkeiten sind auch die beiden Opernpartituren zu der Oper „Alarico", Ms. um 1698 und „Niobe", Ms. um 1688. Der Autor ist Agostino Steffani, ein berühmter Zeitgenosse Händels. Ein Unikum ist ein Ms. aus dem Jahre 1689, welches die Bezeichnung trägt: „Ein comisch Drama von unbekannten Meister." Es handelt sich hier um die bis 1891 als verschollen geltende Partitur zu dem Drama „Heinrich der Löwe" oder „Die Belagerung von Bardewick im Jahre 1189" von Agostino Steffani. Ebenfalls gänzlich unbekannte Werke sind: „Tito Manlio", Oper aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, und „Agar", eine alte lateinische Komödie aus dem Jahre 1785 von Fr. Cremonensis Bianchi, Ms., die von Otto Kade dem Hamburger Reinhard Keiser zugeschriebene Partitur zu der Oper „Orpheus, ein musikalisches Schauspiel auf dem Hamburger Theatro aufgeführt anno 1702 von Reinhard Keiser", soll, nach neueren Forschungen Walter Schulzes, nicht von Keiser stammen. Auch die Opernpartitur zu "Salomon" stammt nicht von Keiser, sondern von Georg Schürmann, wie Gustav Friedrich Schmidt (München) festgestellt hat. Die Aufführung dieser Oper fand in der Wintermesse zu Braunschweig 1701 statt. Einige Instrumentalwerke mögen hier noch Erwähnung finden: Kompositionen für die elfchörige Laute, teilweise von den berühmtesten Lautenisten des 17. Jahrhunderts, Ms., und 131 Stücke für die Angelica, eine mit 17 Saiten bezogene Laute, von deren Literatur nur wenig erhalten ist. Eine Sammlung von 12 kleinen aus Italien stammenden Partituren, die in winzig kleiner Handschrift Violinkonzerte von Tartini und Vandini, Konzert für Trompete von Romani, Sinfonien von Galuppi u. a. enthält. — Eine dem Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg gewidmete Tafelmusik von Johann Fischer, der von 1701—1704 Kapellmeister der von Herzog Friedrich Wilhelm gegründeten Schweriner Hofkapelle war. Gedruckt in

Hamburg, 1702, 3 große Sonaten von Violoncello mit Begleitung eines Basses von N. Napolitano Mascitti. Gedruckt zwischen 1704 und 1738. — 12 Sonaten für Viola da Gamba und Baß von Pasporo Rasi, Ms. —, desgleichen von Gambensonaten von Xaver Hammer (1786 komp.). Septetto für fünf Violoncelli, Kontrabaß und Pauken von Joh. Fr. Schwencke (1792—1852) Ms. — Konzertino für Violine, Singst., Chöre, Harfe oder Pianoforte und Orchester von Ferd. Fränzl (1770 bis 1833). — 5 unbekannte Sinfonien von J. L. Stanzen. — 3 Mandolinensoli von Zaneboni, einem ital. Meister auf der Mandoline, der sich im Jahre 1774 fast in ganz Deutschland hören ließ. — Sonaten für verschiedene Instrumente von S. E. B. Bodinus, a. d. Jahre 1726/27. — Als Kuriosa seien genannt: Ein Nachtwächterlied von Fr. H. Himmel, das in der Nacht vom 3. auf den 4. März 1813 in Berlin hinter den abziehenden Franzosen hergesungen wurde und ein „Hymnus" „auf den Karfunkel" von Anton Reicha.

An kostbaren Autographen findet sich aus neuerer Zeit manch bedeutender Name in der Sammlung, so Richard Wagner, Friedr. von Flotow, Mozarts jüngster Sohn Wolfgang Amadeus, Kaiser Leopold I.

Genaue Aufzeichnungen über die Schätze in der Schweriner Musikaliensammlung bringt der in fast allen größeren Bibliotheken zugängliche thematische Musikalienkatalog, herausgegeben von Prof. Dr. Otto Kade (1893). Der Verfasser dieses Aufsatzes ließ später zwei Nachtragskataloge (Manuskript) folgen.

So zeugt Schwerin von der großen Tradition mecklenburgischer Musikpflege, die Bestände der Landesbibliothek sind der Forschung eine wichtige Quelle zur Erkenntnis der Musikkultur dieser Landschaft.

Richard Wagner in Frankfurt a. M.

Von Gottfried Schweizer

Es ist ein anheimelnder Genuß, ein Anreiz zum innigen Miterleben, den Chroniken auf Leser ausüben. Denn vom Leser aus empfangen die scheinbar nüchternen, skizzenhaften Aufzeichnungen Leben und persönliche Nähe. So das handschriftliche Frankfurter Protokollbuch des ehemaligen städtischen Nationaltheaters. Die Mitteilungen aus dem für die einheimische Musikgeschichte denkwürdigen Jahre 1862 verleihen diesem Manuskriptband die Bedeutung einer Chronik. Man liest von Spielplansorgen, von Vergehen der Bühnenmitglieder, von der Entwicklung einer neuen Theaterordnung, von Rollenbesetzungen und technischen Neuerungen. Unvermerkt rundet sich so aus Einzelangaben ein lokales Stück Zeit- und Kulturgeschichte. Und mehr als das! An vielen Stellen taucht der Name Richard Wagners und die Erwähnung seiner persönlichen Beziehungen zu der Mainstadt auf.

Er hatte ja Frankfurt schon von einem früheren Besuch her flüchtig kennengelernt. 1834 nämlich, wo er im Auftrage des Magdeburger Theaterleiters Bethmann und seiner Theatertruppe gewissermaßen als blutjunger Theateragent durch die Lande reiste, um brauchbare Sänger zu suchen, durch Böhmen und mainabwärts über Würzburg nach Frankfurt. Ungenügende Geldmittel und ein paar unsichere Zusagen von Bühnensängern, dazu die Besorgnis um die Verläßlichkeit seines erst kurze Zeit bestehenden Verhältnisses Minna Planers zu ihm: das charakterisierte die Umstände, unter denen er im Gasthof „Weidenbusch" am Roßmarkt abstieg. Im Saal dieses Hauses gingen lange die Konzerte der Frankfurter Konzertgesellschaft, dem „Museum", vor sich.

Das Interesse des aufstrebenden Theaterkapellmeisters aus Magdeburg gehörte indes dem Frankfurter Nationaltheater. Karl Guhr, der aus Kassel übergesiedelte, vielseitige und straff zupackende Theaterfachmann, lenkte die musikalischen Geschicke der Oper. Über seine willkürlichen Zeitmaße bei der Wiedergabe von Opern bestanden widersprechende Urteile. Hector Berlioz aber hatte ihn als zielbewußten Orchesterleiter gelobt. Paganini, der bekanntlich mehrfach in Frankfurt weilte, einmal wegen einer längeren Krankheit seines Sohnes, dann verschiedentlich als Ehrenmitglied der Museumsgesellschaft, übergab Kapellmeister Guhr in persönlicher Auszeichnung einen Brillantring. Hatte doch der einfühlsame Frankfurter Dirigent, der selbst ein sattelfester Geiger war, ein Schriftchen „Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen" verfaßt! Ihm zollte denn auch Wagner in seiner Selbstbiographie eine gewisse Anerkennung, wenn er schreibt: „Ich hatte einer Aufführung ... unter des damals als ‚genialer Dirigent' wunderbar berühmten Kapellmeisters Guhr Leitung, beigewohnt, und war von dem wirklich vorzüglichen Opernpersonale sehr angenehm überrascht worden." Jedenfalls hatte der junge Magdeburger Gast in einer Zauberflöten-Aufführung Gelegenheit, ihn und die Sopranistin Margarethe Limbach kennenzulernen. Demoiselle Limbach sang den ersten Knaben. Das geltungsbedürftige zierliche Persönchen fühlte sich durch das Vertragsangebot so geschmeichelt, daß sogar eine heimliche Flucht aus der Frankfurter Bühnenverpflichtung gewagt worden wäre, hätte nicht der Wirt im Weidenbusch einen Strich durch die Rechnung gemacht. Ihm hatte Wagner schon nach vergeblichem Warten auf die versprochene Magdeburger Geldsendung zur

Begleichung der Aufenthaltskosten das bescheidene Reisegepäck verpfänden müssen, weswegen der Gasthofbesitzer nicht auch noch zur finanziellen Unterstützung der Entführungsabsichten bereit war. Das regelte sich auf zwanglosere Weise. Wagner wohnte nämlich auch einmal drüben in Wiesbaden einer Probe zu „Robert der Teufel" bei und gewann die Zusage des Tenoristen Freimüller. Der stand zu Fräulein Limbach in zarten Beziehungen und erschien verabredungsgemäß im Herbst des Jahres zu Wagners Freude mit der Sopranistin auf der Magdeburger Bühne. Eins war bei diesem ersten Frankfurter Aufenthalt von grundlegender Bedeutung! Während der unfreiwilligen Musestunden im „Weidenbusch" begann Wagner jene Aufzeichnungen seiner Lebenserinnerungen, die in Paris fortgesetzt und in den Tagen des Triebschener Idylls dann unter Cosimas Mitwirkung zu den beiden lebensvollen Bänden der Selbstbiographie zusammengefaßt wurden. In einer Schilderung hat uns der Komponist das damalige denkwürdige Beginnen festgehalten: „Dort (im Weidenbusch) hatte ich noch eine peinliche Woche zu verleben, da ich vergeblich die aus Magdeburg requirierten ferneren Reisemittel erwartete. Um die Zeit zu töten griff ich unter anderem zu einer großen roten Brieftasche, welche ich in meinem Reisemantelsack mit mir herumführte, und schrieb darin mit genauer Angabe der Daten Notizen zu meiner dereinstigen Biographie auf, dieselbe, welche ich gegenwärtig vor mir habe, um meine Erinnerung aufzufrischen, und welche ich seitdem in verschiedenen Lebensperioden mit ununterbrochener Folge fortsetzte."

*

Beinahe 30 Jahre später kam Wagner zu seinem längeren, entscheidenden Aufenthalt in den Rheingau. Über diese Monate gibt uns das oben erwähnte Protokollbuch wertvolle Aufschlüsse, über die mit Wagner befreundete Friederike Meyer, über das Verhältnis des Herrn von Guaita zum Komponisten und über Wagners erstes Dirigentengastspiel in seinem „Lohengrin".

Im Frühling und Sommer 1862 suchte er durch seine Niederlassung in Biebrich am Rhein die für seine Arbeit an den „Meistersingern" nötige Schaffensruhe. Zu seiner derzeitigen Umgebung gehörte die Familie des Verlegers Dr. Franz Schott und Mathilde Maier, das lebhafte, „gescheite" Töchterchen eines Mainzer Rechtsanwaltes, weiterhin Wendelin Weißheimer, der oberflächliche, gewinnsüchtige Chronist Wagners, die Familie des Komponisten Joachim Raff in Wiesbaden und die Schauspielerin Friederike Meyer vom Frankfurter Schauspielhaus, die willkommene Anlässe zum Besuch der Mainstadt bot. Sie war die Schwester jener begabten Wiener Opernsängerin Luise Dustmann, die Wagner bereits von früher her kannte. In dem Protokollbuch lesen wir unter dem 28. März 1862 von einem Beschluß des „engeren" Sitzungsausschusses „der Kammersängerin Frau Dustmann 3 Gastrollen im Juni" anzubieten. Am 9. April sagte sie zu. Ihre Absicht, in Frankfurt zu singen, traf dann mit jenem anderen Plan zusammen, der Wagner mit dem dortigen Theater in Fühlung brachte.

Der Jurist Dr. von Guaita nämlich war der Präsident des Theaters in Frankfurt, ein unerbittlicher Organisator, dessen Maßnahmen nach den Sitzungsprotokollen der lockeren Dienstauffassung des Bühnenpersonals energisch Einhalt geboten, oft gar mit einer despotischen Strenge, die Wagner in seinem Urteil (1831) über den früheren Kapellmeister Guhr eigentlich nur einem Theaterdirigenten zugestand. Dieser Herr von Guaita begegnet uns in den Lebenserinnerungen Wagners stets als der geringschätzig beurteilte „sonderbare" Herr. Nun zeigen aber die Tätigkeitsberichte der Sitzungsprotokolle in aufschlußreicher Weise, daß der Komponist mit seinem verkannten Fürsprecher zufrieden sein konnte. Gewiß hat der Theatergewaltige durch sein Regiment das stolze Selbstbewußtsein führender Bühnenkräfte gar manchmal zu Widerspruch und innerer Auflehnung herausgefordert, weswegen die große Frankfurter Tragödin Fanny Janauschek vom „Juristentheaterdirektor" spricht. Selbst von Guaitas väterliches Verhalten und bevorzugendes Entgegenkommen der auch von Wagner gut gelittenen Friederike Meyer gegenüber gab keinen Grund zu so mißtrauischer Ablehnung.

Das unter dem 30. September verzeichnete Gesuch der Schauspielerin um Entlassung mag wohl einmal mit dem öffentlichen „Gerede" zusammenhängen, das in ihrer Aussprache mit Wagner (Mein Leben) berührt wird; sie begründet ihren Antrag gemäß dem Protokollbuch damit, „daß das Publikum kein Verständnis für sie" habe. Mehr noch aber scheint die auch vom Komponisten geplante Übersiedlung nach Wien mit Anlaß gewesen zu sein. Jedenfalls gewinnt die Haltung jenes sonderbaren Herrn von Guaita im Lichte der Sitzungsprotokolle eine wesentlich wohlwollendere Seite Wagner gegenüber, als sie dem Leser nach dem Urteil der Wagner-Literatur glaubhaft erscheint. In Wahrheit hat er sich mit nachweisbarem Eifer für die sehr „schwere" Oper „Lohengrin" und Wagners eignes Dirigentengastspiel eingesetzt, und zwar, wie es scheint, gegen den Willen Ignatz Lachners und des Kapellmeisters Goltermann, der die „große Oper" leitete. Am 15. Juni heißt es: „Guaita bringt wiederholt die Aufführung von Lohengrin unter Wagners eigner Leitung, der ihm dies angeboten, zur Sprache und fügt bei, daß $^{1}/_{3}$ der gekürzten Oper nachzustudieren sei. Man müsse alles aufbieten." Wagner persönlich rechnete dann mit einem Termin im August, wie ein Brief Hans von Bülows an Pohl (31. Juli) erkennen läßt. Die aktiven Vorbereitungen unter Wagners Mithilfe haben nun

nach der Chronik wesentlich früher begonnen als Glasenapp angibt. Schon am 20. August berichten der Kapellmeister und der Opernregisseur Josef Hysel, daß am Tage zuvor Herr Richard Wagner einer Chorprobe und einer Probe mit den Damen Medal und Carina sowie Kaminsky (Lohengrin) beigewohnt und mancherlei „Desiderien geäußert" habe, insbesondere hinsichtlich der Mitwirkung des Schnorrschen Ehepaares, einer Verstärkung des Chores und des Orchesters, einer Trompetenvermehrung usw. Seiner eignen Äußerung nach war der Komponist schon bei der ersten Berührung mit dem Opernpersonal willens, die Fortführung der Vorbereitungen aufzugeben, da der Kapellmeister ein „Stümper" und die Singerei in einem „elenden" Zustande sei. Goltermann und Ignaz Lachner, der unbegabteste der drei Lachner-Brüder, huldigten eben dem üblichen Kapellmeisterschlendrian, gegen den Wagner schon in Wiesbaden, Darmstadt und Karlsruhe in jener Zeit unverhohlenes Mißfallen äußerte. Nun schon gar in eigner Probenarbeit! Der in Frankfurt erhaltene Notenband der Partitur gibt in vielen Randbemerkungen des Meisters Kunde davon. Da steht beispielsweise in der 3. Szene im 1. Akt: „Oh oh, jedenfalls herzustellen, durchaus vollständig aufzuführen", und im 2. Akt: „Hier ist alles auszuführen, außer wenn die geeigneten Sänger fehlen, in welchem Falle dann die ganze Oper nicht gegeben werden möge."

Unter diesen Umständen war es begreiflich, daß er von dem Theatervorstand eine Aufforderung zur Selbstübernahme der Einstudierung erwartete. So heißt es am 23. August: „Lachner erklärt, daß er mit Lohengrin jetzt so weit sei, daß er seine Tätigkeit an Wagner abtreten könne, bemerkte jedoch unter Zustimmung von Goltermann und Hysel, daß keinesfalls, ob mit oder ohne Wagner, die Oper vor Mittwoch den 3. September herauskommen könnte." Man schlug dem Komponisten außerdem vor, zunächst den Frankfurtern eine Aufführung mit einheimischen Kräften zu bieten und erst nach dieser hauptprobenartigen Aufführung das Ehepaar Schnorr hinzuzuziehen. In den sommerlichen Julitagen hatte Wagner ja in Biebrich den Karlsruher Sänger und seine Gattin als Gäste auf ihre Leistungsfähigkeit hin näher kennengelernt. Man studierte unter Hans von Bülows pianistischer Unterstützung Tristanpartien, die nach Wagners Urteil dem durch Leibesfülle gesegneten Künstler schwer eingegangen sein sollen. Bezüglich der Mitwirkung in der geplanten Frankfurter Lohengrin-Aufführung ließen sich zusagende Abmachungen vermutlich deshalb noch nicht festlegen, da der Frankfurter Theaterausschuß noch nicht mit bestimmten Vorschlägen hervorgetreten war.

Nun fügten es indes die Verhältnisse, daß am 29. August die beiden als Lohengrin und Ortrud vorgesehenen Künstler absagten. Damit aber wurde auch die von Wagner beabsichtigte musterhafte, d. h. strichlose Aufführung seines Werkes beeinträchtigt. Denn den Eintragungen im Frankfurter Partiturband zufolge waren gewisse Teile nur durch Solisten vom Format des Karlsruher Sängers zu bewältigen. Besagten doch zwei Randbemerkungen des Partiturbandes im 3. Akte ausdrücklich: „Versuchen wir das herzustellen, wenigstens mit Schnorr"; oder: „Von der Kraft des Sängers hängt es allein ab, ob die folgende Stelle gestrichen bleiben soll." Der Komponist muß über diese durch die Absage erzwungene Einschränkung bedrückt gewesen sein, denn die damals üblichen Verstümmelungen der Wiedergaben hatten ihm gerade kurz vorher jene Wiesbadener Lohengrin - Aufführung unter Kapellmeister Hagen unausstehlich verleidet, wo nach einem vielverheißenden wunschgemäßen 1. Akt die Willkür sich an den folgenden Akten so verging, daß Wagner das Haus vor Schluß der Aufführung verließ. So sollte sein Dirigieren des Frankfurter Opernabends auch den Kapellmeistern der umliegenden Theater in vorbildlicher Weise die von ihm beabsichtigten Reformen des Theaterbetriebes dartun. Wir deuteten schon oben an, wie weitgehend seine Forderungen in die gewohnte Theaterpraxis eingriffen hinsichtlich des Chors und der instrumentalen Verhältnisse. Die verantwortlichen Frankfurter Theaterleute durften, ohne vorher über die Idee des „Gesamtkunstwerks" gehört zu haben, in dem gestaltenden Willen des Gastes schon etwas spüren von seinem Streben, alles organisch dem Wesen des Bühnenwerkes unterzuordnen. Es ist deshalb musikgeschichtlich interessant, was Wagner hier zehn Jahre vor Bayreuth aus einem Bühnenbetrieb machte, mit dem er völlig freizügig verfahren durfte. Dahin gehört die akustisch erwogene Aufstellung des Orchesters, die er ja 1876 mit Wilhelmj in Bayreuth planvoll festlegte, und dahin gehören auch seine Ideen bezüglich der Bühneneinrichtung. „Dem Inspektor Hallenstein", so lesen wir am 2. September in den Protokollen, „wird Wagners Antrag, das Orchester anders zu stellen, in baulicher Beziehung zum Bericht gegeben."

Die Orchesterproben unter Wagners Leitung selbst begannen am 4. bzw. 5. September; denn laut Aufzeichnung des Theaterausschusses ging am 3. September Nachricht vom Komponisten an Regisseur Hysel ein, daß er die Vorbereitungen selbst leite und am 4. September zur Probe käme. Damit steht der von Glasenapp mitgeteilte Zeitpunkt im Widerspruch, der die Einstudierungen am 8. September beginnen läßt. Damit aber war es auch anders gekommen, als Wagner einige Wochen vorher in einem von Biebrich aus an Mathilde Maier geschriebenen Brief meinte: „Übrigens Neustes. 27. August Frankfurt Lohengrin mit Schnorrs. Direktion Onkel Richard."

Ein hartes Stück Arbeit brachte die Verwirklichung

seiner künstlerischen Absichten mit sich. Sänger, die so eingehendes Studium nicht gewohnt waren, entfernten sich eigenmächtig. Herr von Guaita mußte neue Theatergesetze erlassen. Dazu machte sich die Unzulänglichkeit der Bühneneinrichtung bemerkbar, wiewohl der Theaterausschuß verfügte, daß wegen der Vorbereitung zum Lohengrin keine sonstigen Opern herausgebracht werden könnten.
Der Abend der Aufführung am 12. September brachte ein übervolles Haus. Mathilde Maier und ihre Freundin Louise Wagner, vom Komponisten übermütigerweise „Cousine" genannt, hatten das Theaterpult mit Grün geschmückt. Mit ihnen zusammen saß Wendelin Weißheimer unter dem Publikum. Die Aufführung muß unter Leitung des Meisters einem Fest geglichen haben! Immer wieder unterbrach jubelnde Begeisterung die Vorgänge auf der Bühne. Einmal griff Ignaz Lachners Hand unheilvoll in das Geschehen ein. Er gab den beiden auf der Bühne aufgestellten Trompeten in E und Es falsche Einsätze. Wollen wir die Wirkung dieses Theaterabends ermessen, dann müssen wir die sonst sehr nüchtern berichtenden „Frankfurter Nachrichten" vom 14. September 1862 lesen: „Die Mitwirkenden sowie unser wackeres Orchester, das heute lauter Feuer und Leben war, taten alles, um das Möglichste zu leisten und teilten die Ehre des Abends mit dem Komponisten." Ein zweites Mal noch dirigierte er am 17. September. Dann lehnte er weitere Verpflichtungen ab. Dagegen folgte er gern der Einladung des Frankfurter Liederkranzes, der am 19. September dem Komponisten und Henry Vieuxtemps einen Ehrenabend bereitete. Der Geiger bewohnte damals in den Ruhepausen seiner weltweiten Konzertreisen in Dreieichenhain bei Frankfurt eine Villa. Wagner äußerte bei Gelegenheit dieser Einladung in einer Dankeserwiderung an die Anwesenden seine Anerkennung für die Lohengrin-Aufführung, die mit den im Verhältnis zu andern Bühnen gleichen Ranges so geringen Mitteln dennoch etwas Nennenswertes bedeute. An diesem Ehrenabend lernte Wagner in dem Gesangssolisten, dem Postbeamten Karl Hill, einen späteren Alberich für Bayreuth kennen. Noch heute bewahrt der Verein in seinem Gästebuch eine Widmungsseite Wagners mit Notenzitaten aus den Meistersingern und handschriftlichen Eintragungen. Eine besondere Freude bereitete man dem Meister durch die Aufnahme als Ehrenmitglied des Vereins, gleichzeitig mit den Kapellmeistern Goltermann und Lachner. Glasenapps Angabe, wonach er durch den Frankfurter Musikverein durch diese Auszeichnung geehrt worden sei, trifft nicht zu.
So hat also die Mainstadt schon bei Lebzeiten des Komponisten in seinem Sinne verfahren und die Mahnung seiner Meistersinger auch in bezug auf ihn selbst beherzigt:

Ehret eure deutschen Meister!

Die Hausgesetze des Freihaustheaters

Ein Beitrag zum Bilde Emanuel Schikaneders

Von Egon v. Komorzynski, Wien

Das alte, vergilbte Heftchen, das vor mir liegt, verdient vielleicht, der Vergessenheit entrissen zu werden. Die „Vorschriften und Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des k. k. privilegierten Theaters auf der Wieden zu richten haben", vom Theaterdirektor Emanuel Schikaneder selbst verfaßt und durch den Druck vervielfältigt und veröffentlicht, ermöglichen ein klares und gerechtes Urteil über die Zustände in dem Theater, für das Mozart „Die Zauberflöte" schuf und das von der Nachwelt lange Zeit verkannt und unterschätzt wurde. Der Inhalt dieser Theatergesetze gibt einen Einblick in das Berufsleben des Schauspielerstandes gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in die Wiener Theaterverhältnisse jener Zeit und läßt uns besonders die Eigenart des von Schikaneder geleiteten Freihaustheaters erkennen — — und die Kenntnis dieser Eigenart ist unerläßlich für das richtige Verständnis von Mozarts letzter Oper. Schikaneder, Mozarts alter Freund von Salzburg her, war 1789 von Regensburg nach Wien gekommen; er hatte den größten Teil seiner einstigen Wandertruppe mitgebracht und diesen durch die Aufnahme mehrerer von Mozart empfohlener Verwandten und Schützlinge Mozarts ergänzt; auf diese Gesamtheit übertrug er das gewohnte patriarchalische Verhältnis des Wanderprinzipals zu seinen Leuten, das auf langjähriger Erfahrung beruhte. In dieser Erfahrung wurzeln die Hausgesetze des Freihaustheaters, die im übrigen den Direktor von der besten Seite zeigen: als einen leutseligen Herrn, der sein Völkchen genau kannte und seine Leute zur Anhänglichkeit an ihn und an ihr Theater erzog, aber auf strengste Zucht und Pflichterfüllung hielt und in bezug auf Disziplin unerbittlich war.

Das „Freihaus" war aus einem einstigen der Familie Starhemberg gehörigen Landgut am Ufer des Wienflusses entstanden. Es war ein ungeheures Gebilde zusammenhängender Häuser mit sechs großen Höfen, 32 Stiegen und 225 Wohnungen, hatte eine eigene, der heiligen Rosalia geweihte Hauskirche, Werkstätten fast aller Handwerke, eine eigene Apotheke und eine Mühle, die von einem Arm der Wien, dem sogenannten „Mühlbach", getrieben wurde. „Freihaus" nannte man es, weil es infolge der Verdienste seiner Besitzer von allen Steuern befreit war. Im größten Hof befand sich ein Ziergarten mit Baumalleen, Blumenbeeten und einem Lusthäuschen (das jetzt in Salzburg auf dem Kapuzinerberg steht), in der Mitte ein schöner Brunnen. Die eine Breitseite dieses Hofes nahm das Theater ein, ein steinerner, ziegelgedeckter Bau, den Schikaneder erhöhen und vergrößern ließ; es faßte 1000 Zuschauer und war mit allen Erfordernissen der Sicherheit, Bequemlichkeit und Bühnentechnik versehen. Da in der riesigen Anlage kein Mangel an Wohnungen war, wohnten die meisten Mitglieder wie auch Schikaneder selbst im Freihaus. Diese eigenartigen Verhältnisse machen es verständlich, daß der Direktor in seinen „Gesetzen" geradezu den Ton eines mit der Erziehung seiner Kinder beschäftigten Familienvaters anschlägt. „Da die Sittlichkeit, gute Ordnung und die ungezwungene Art von Höflichkeit der Herren Schauspieler und Schauspielerinnen gegeneinander die Seele einer guten Gesellschaft ausmachet, so habe ich mir's zur Pflicht gemachet, folgende Regeln bey meiner Gesellschaft einzuführen; ich hoffe, daß jedes Mitglied derselben sie um so williger befolgen wird, je einleuchtender der Nutzen auf das Ganze und nicht minder insonderheit auf jedes Glied ist" — — so heißt es am Anfang, und den Schluß bilden die Worte: „Der Gesetzgeber, Herr Emanuel Schikaneder, Direkteur dieses Theaters, schließet sich selbst von keinem dieser angesagten Punkten aus."

Freilich gibt es kaum einen Punkt, aus dem nicht hervorgeht, daß der „Herr Direkteur" die Hauptperson war. So heißt es zum Beispiel: „Es hat jeder Herr Akteur beym Eintritt in die Garderobe den Hut abzunehmen und sich sowohl gegen den Herrn Direkteur als gegen das Frauenzimmer mit Anstand zu betragen". Ferner: „Kein Mitglied darf sich seiner Rolle entziehen, so ihm vom Herrn Direkteur geschickt worden, oder gegen irgend ein Mitglied, so in einem Stück spielt, Einwendungen machen. Wären wichtige und erhebliche Gründe zu einer Ausnahme vorhanden, so müssen sie binnen 24 Stunden dem Herrn Direkteur gemeldet werden." Endlich: „Keinem Mitglied ist erlaubt, vorsezlich Zusätze oder Abänderungen in seiner Rolle zu machen oder unschickliches Theaterspiel anzubringen. Der Übertreter zahlt den achten Teil einer wöchentlichen Gage, es seye denn, es wäre zuvor dem Herrn Direkteur gemeldet und vom selbem gutgeheißen worden."

Einige recht heikle Punkte betrifft die folgende Vorschrift: „Jedes Mitglied ist verbunden, wenn ihm vom Herrn Direkteur gründlich dargetan wird, daß er seine Rolle oder einzelne Stellen darin verfehle, sie so auszuführen, wie sie ihm von selbem angegeben wurden, ingleichen sich zu jeder Rolle nach der erhaltenen Vorschrift zu kleiden." Ebenso streng wird befohlen, Änderungen des Spielplans willig anzunehmen. Ausreden wie z. B. „Mangel des Friseurs, Repetition der Rolle, Aufenthalt auf dem Lande im Sommer" hatten keine Geltung, und „sollte wider Vermuthen ein Mitglied eine erdichtete Krankheit angeben (welches sich jedoch nicht hoffen lässet), um den Herrn Direkteur dadurch in Verlegenheit zu setzen und das Publikum an diesem Tage in seinem Vergnügen stören zu wollen, so ist in erweislichem Fall die Abdankung die Folge dieses Vorgehens".

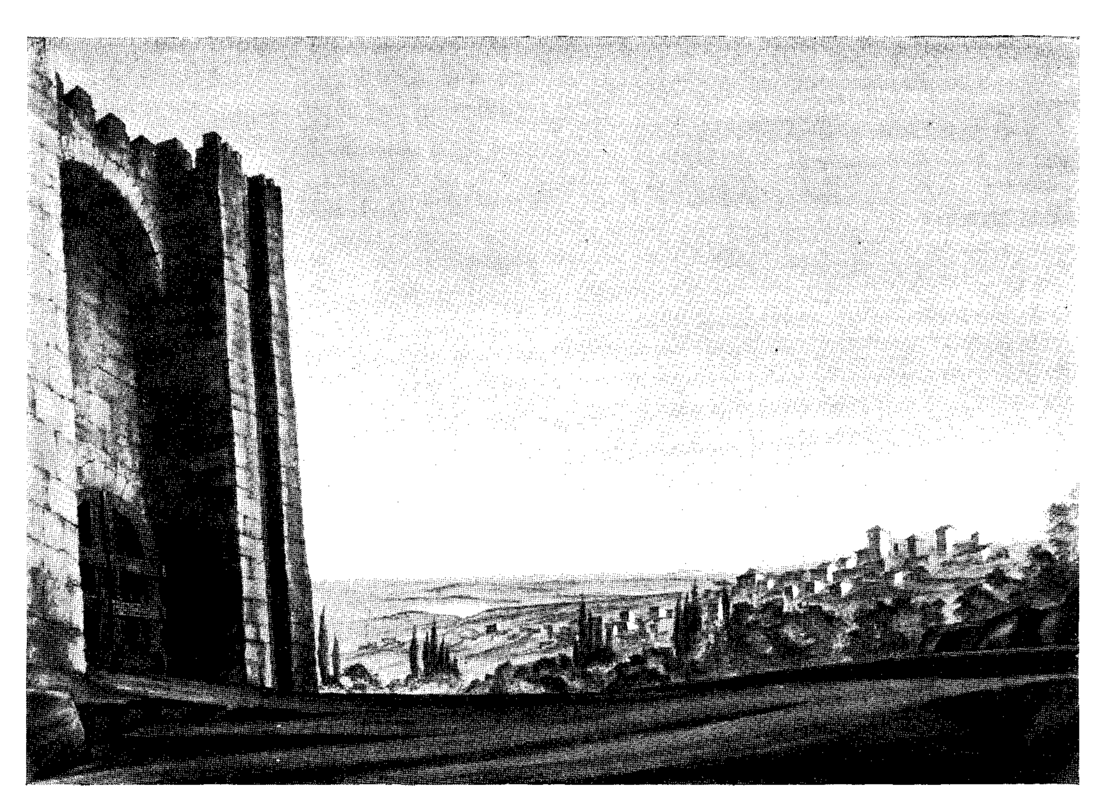
Genau sind die Strafen für Unpünktlichkeit festgesetzt. Wer bei einer Probe zu spät kam, zahlte für eine Viertelstunde 30 Kreuzer, für eine halbe Stunde einen Gulden; dem, der ganz wegblieb, wurde die halbe Wochengage abgezogen. Weiter heißt es kurz und bündig: „Jedes Mitglied muß des Abends früh genug auf dem Theater seyn, damit die Vorstellung zur bestimmten Zeit ihren Anfang nehmen kann. Wer Schuld trägt, daß nicht angefangen werden kann, erlegt für die Viertelstunde 2 Fl., für eine halbe Stunde 4 Fl. als Strafe. Wer aber eine ganze Szene versäumt und dadurch den Gang des Stückes hemmt, erlegt das erste Mal seine ganze Gage, das zweyte Mal zwey Wochengagen als Strafe. Jedoch die dritte Übertretung hebt das Engagement auf."

Die Strafen wurden durch wöchentlich neu gewählte Ordner bestimmt, und der „Wochner", der aus persönlichen Gründen eine Strafe erließ, mußte diese selbst doppelt bezahlen. Schwere Strafen standen auf Streit; einem Mitglied, „welches durch Zank und empfindlichen Wortwechsel sowohl bey der Probe als den Vorstellungen die Spielenden beunruhigt und irre macht oder in jeder anderen Zeit auf dem Theater einen Streit oder Zank erhebt und auf die erste Warnung des Herrn Direkteurs oder Wochners sich nicht ruhig verhält", wurden empfindliche Abzüge gemacht. Aber auch außerhalb des Dienstes mußten die „Akteurs und Aktricen" die Vorschriften des Prinzipals berücksichtigen. Keinem Mitglied war erlaubt, „ohne Erlaubnis des Herrn Direkteurs über Nacht auszubleiben", man mußte immer wissen, wo es zu treffen sei. „Kein Mitglied hat an öffentlichen Örtern weder über den Herrn Direkteur noch über ein Glied der Gesellschaft nachteilig zu reden. Auch weder den Namen, inneren Wert, noch eine Handlung eines neuen Stückes auszuplaudern, welches

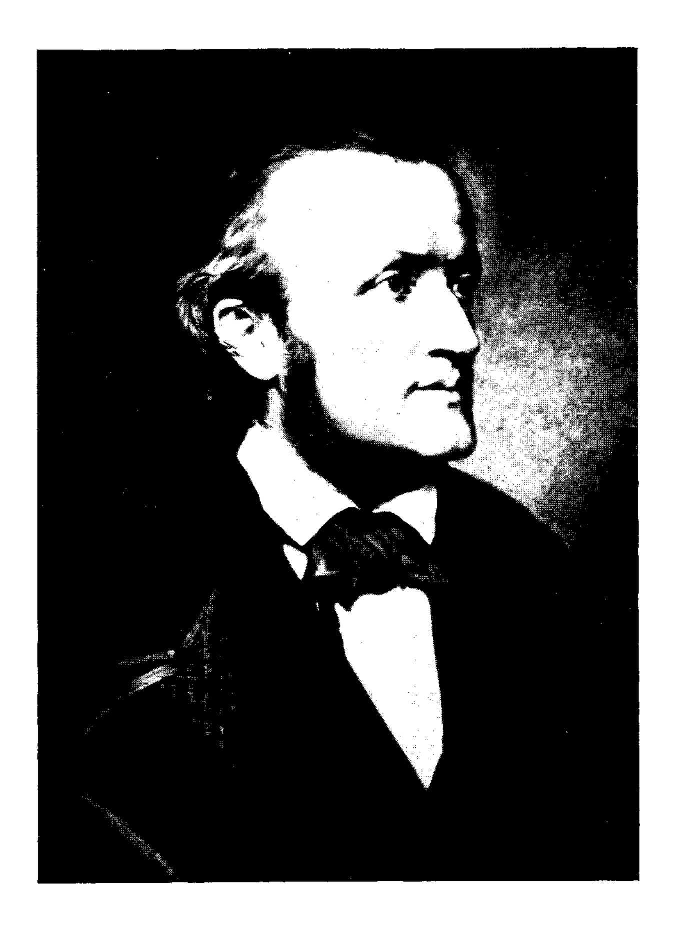
Truppenbetreuung durch KdF.



Das Berliner Philharmonische Orchester spielte unter Hermann Abendroth im Kopenhagener Konzerthaus vor deutschen Soldaten



Bühnenbild von Prof. Emil Preetorius zum 3. Akt von Beethovens „Fidelio".
(Festaufführung im Deutschen Opernhaus anläßlich der Kulturtagung 1937)



Ein Richard-Wagner-Bild
aus dem Besitz des Manskopfschen Museums



Theater
zu Frankfurt am Main.

Ausser Abonnement.

Freitag den 12. September 1862.

Neu einstudirt:

Lohengrin.

Romantische Oper in 3 Akten (der 3. Akt in 2 Abtheilungen) von **Richard Wagner.**

Unter persönlicher Leitung des Componisten.

PERSONEN.

Heinrich der Vogler, deutscher König	Herr *Dettmer.*
Lohengrin	Herr *v. Kaminski.*
Elsa von Brabant	Fräulein *Carina.*
Herzog Gottfried, ihr Bruder	Fräulein *Müller.*
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf	Herr *Pichler.*
Ortrud, seine Gemahlin	Fräulein *Meidel.*
Der Heerrufer des Königs	Herr *Liebisch.*
Brabantische Grafen und Edle	Herr *Zimmermann.* Herr *Lauer.* Herr *Krug.* Herr *Speigler.*

Sächsische und thüringische Grafen und Edle.
Edelfrauen. Edelknaben.
Mannen. Frauen. Knechte.

Antwerpen: Erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.

Unpässlich: Fräulein **Gebhardt.**

Der Billet-Verkauf findet an der Theater-Casse von Morgens 11—1 Uhr statt.

Eintritts-Preise.

Einzelne nummerirte Plätze in der Fremdenloge des ersten Ranges	1 fl. 45 kr.
Ein Sperrsitz im Parquet	1 „ 24 „
Einzelne nummerirte Plätze in der Fremdenloge des zweiten Ranges	1 „ 24 „
Logen des zweiten Ranges, der Platz	1 „ — „
Parterre	— „ 48 „
Gallerie	— „ 24 „

Anfang 6 Uhr.

Ende nach halb 10 Uhr. Cassen-Oeffnung halb 6 Uhr.

Druck von Wilhelm Küchler in Frankfurt am Main.

Theaterzettel der Frankfurter Lohengrin-Aufführung unter Richard Wagner 1862

(Zu dem Aufsatz von Gottfried Schweizer, Seite 408 ff.)

jederzeit zum Schaden des Herrn Direkteurs seyn muß. Im Falle dieses Vergehens ist es seines Engagements verlustig." Auch im Zuschauerraum mußten sich die nicht beschäftigten Schauspieler „ruhig verhalten, weder durch unschickliches Gelächter oder lautes Plaudern die Spielenden irre machen noch jene, die das Stück sehen wollen, stören, auch aller höheren Kritik sich enthalten". Weitere Bestimmungen gelten für das Orchester. „Die Herren Musici haben den Anfang auf ihren Plätzen im Orchester zu erwarten und sich nicht erst zusammenrufen zu lassen, allda sich ruhig zu verhalten und weder die spielenden Personen auf der Bühne noch die Zuschauer durch unschickliches Gelächter oder unnützes Plaudern zu stören; wer darwider handelt, zahlt 20 Kreuzer als Strafe."

Die sehr ausführlichen „Vorschriften" lassen kaum eine einzelne Möglichkeit außer Betracht. So heißt es, die Schauspieler, die bei übler Witterung sich ins Theater tragen lassen, müßten den „Tragsessel" selbst bezahlen, oder ferner: „Da die Garderobe eigentlich nur für den Erholungsplatz derjenigen Herren Akteurs und Aktricen, welche unter dem Akt freye Szenen haben, dient, so wird, um alles zu hindern, was die Säubrigkeit dieses Ortes vermeiden könnte, das Einpudern und besonders das Schuheputzen allda bey 20 Kreuzer Strafe verbothen."

Die Strafgelder wurden in einer versperrten Büchse bei dem „Theaterkontrollor" aufbewahrt; die „Wochner" hatten Buch darüber zu führen, das Geld wurde „zur Unterstützung reisender Schauspieler, die wenigstens von einem Mitglied als würdige Menschen, die der Bühne keine Schande machen, anempfohlen werden", verwendet.

Nach diesen Bestimmungen mußten sich seinerzeit ausnahmslos alle Mitglieder des Freihaustheaters richten — unter ihnen hochbegabte Künstler, deren Namen heute noch einen guten Klang haben, wie

Anna Gottlieb, Mozarts Pamina, Franz Gerl, der erste Sarastro, Benedikt Schack, der erste Tamino, Mozarts Schwägerin Josepha Hofer, die erste Königin der Nacht, deren Gatte Franz Hofer und der Gatte von Mozarts Schwägerin Sophie, Joseph Haibl, die beide in Schikaneders Orchester tätig waren, sowie der junge, tüchtige Kapellmeister Johann Baptist Henneberg. Mancher hätte wohl auch ohne stete Drohungen mit Strafe seine Pflicht gewissenhaft erfüllt; der Mehrzahl seiner Leute gegenüber aber hatte Schikaneder gewiß keinen leichten Stand. Er mußte sie wie mit eisernen Klammern halten, sonst hätten Unverträglichkeit, Zänkerei und Gehässigkeit, Unpünktlichkeit und Unbotmäßigkeit, Plauderhaftigkeit und Leichtsinn die Ordnung schwer geschädigt. Aber der „Herr Direkteur", der das Elend des „Akteur"lebens aus eigener jahrzehntelanger Erfahrung kannte, versprach dafür seinen Angestellten halbjährige Kündigung anstatt der sonst üblichen „sechswöchentlichen Abdankung", und der Hinweis auf das „Ganze" und die edle Verwendung der eingesammelten Strafgelder wiegen die Strenge der Bestimmungen auf. Es scheint, daß Schikaneders Völkchen selbst mit dem strengen Regiment, unter dem es stand, zufrieden war. Und die Zeitgenossen wußten Schikaneders Organisationstalent und Sachkenntnis zu schätzen. Der „Gothaische Theaterkalender" auf das Jahr 1794 druckte seine „Vorschriften und Gesetze" ab, und sie wurden dadurch das Vorbild für ähnliche Bestimmungen an vielen andern deutschen Bühnen.

Erich Marckhl, ein ostmärkischer Kontrapunktiker

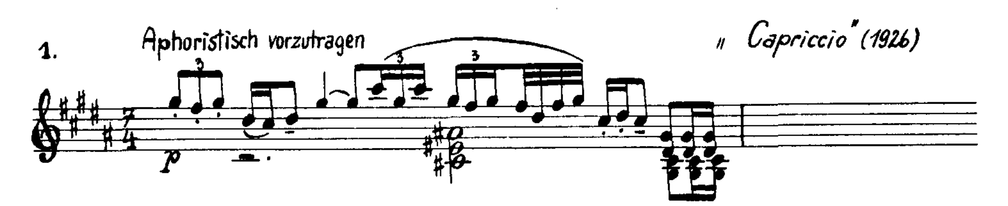
Von Kurt Nemetz-Fiedler, Wien

Das ostmärkische Musikschaffen des 20. Jahrhunderts steht in enger Wechselbeziehung mit dem Altreich. Wie im gesamtdeutschen, ja vielleicht gesamteuropäischen Kulturbereich verläuft die Entwicklung in drei Wellen. Die eine Richtung, vom Klanglichen ausgehend, wandelt entweder auf den ausgetretenen Pfaden der Nachromantik oder erstrebt in weiterer Differenzierung des Akkordischen immer neue Farbwirkungen (Beispiel: Otto Siegl). Eine zweite Welle bringt als Protest gegen impressionistische Klangsinnlichkeit die Krise, Auflösung in stampfenden Rhythmus (Motorik) und Erschütterung der Tonalität. Hier hakt das zersetzende Judentum ein und führt zur totalen Auflösung, Verneinung der Grundlagen, zur Atonalität. Es muß allerdings festgestellt werden, daß in Wien, der Hochburg des Judentums, der wirkliche Atonalismus noch viel stärker als im übrigen deutschen Gebiet auf gewisse „intellektuelle" Kreise beschränkt blieb und in weitere Musikerkreise, auch in „bürgerliche", nicht eindrang. Der allem allzu Abstrakten abgeneigte Volkscharakter des Österreichers bildete hier das Gegengewicht. Eine dritte Welle bringt die Besinnung, Rückkehr zum Volk und seinem Lied einerseits, Rückkehr zu festen Gesetzen anderseits. So ist es vor allem die neue Stellung

des Kontrapunktes, die dieser Kunst das Gepräge gibt. Die Tonalität ist wiedergewonnen, hat sich jedoch vom Vertikalen, auch von Leitton und Kadenzierung vielfach gelöst, sie ist freier geworden (Beispiel: Johann Nepomuk David).

Im Schaffen Erich Marckhls, einem der profiliertesten unter den jüngeren ostmärkischen Tondichtern, sind die drei Wellen deutlich bemerkbar. Zunächst ein kurzes Lebens- und Schaffensbild. Erich Marckhl wurde als Sohn einer deutschen Beamtenfamilie in Cilli (Südsteiermark, heute zu Südslavien gehörig) im Jahre 1902 geboren. Als Kind schon kam er nach Wien, vollendete hier seine Studien an der Musikakademie und Universität, wo er 1925 zum Doktor der Philosophie promoviert wurde. An der Akademie war er Kompositionsschüler Franz Schmidts, jenes großen späten Vollenders klassisch-romantischer Kunst im südostdeutschen Raum, der, Pfitzner vergleichbar, außerhalb Wiens leider noch viel zu wenig bekannt ist. Hier lernte Marckhl die Ehrfurcht vor dem handwerklichen Können, wenn er auch in seiner Kompositionsweise andere Wege ging. Nach mehrjähriger pädagogischer Tätigkeit in Wien wurde er als Musikdozent an die Lehrerhochschule in Dortmund berufen. Seit Januar 1939 wirkt er wieder in Wien. Sein bisher noch ungedruckt vorliegendes Werk besteht aus Klavierwerken (Stücken, Sonaten, Sonatinen, Werken für Klavier vierhändig und für zwei Klaviere), Werken für Geige und Klavier (Sonaten, Suite) und Sologeige, Kammermusik in verschiedenen Besetzungen, besonders Streichquartetten, ferner aus einem Divertimento für Orchester, einer Kammersinfonie und einer Sinfonie. Er schrieb auch Liederzyklen, zwei Kantaten und verschiedene Chöre. Ein Großteil dieser Werke wurde in Wien und im Altreich (Dortmund) aufgeführt, einzelne auch im Ausland. Ein Streichquartett in E erregte bei der Uraufführung bei den Wittener Musiktagen 1938 berechtigtes Aufsehen.

In Marckhls früheren Werken (1924—1928) lebt noch viel Impressionistisches. Typisch dafür sind die Klavierstücke in ihrem Streben nach Kleinform, kapriziöser Verfeinerung, neuartigen Farbenbrechungen, nervösen Melodiefetzen, wenn er auch von allem Anfang an sich vom akkordischen Denken loslöst:



Auch die Fieberzeit äußert sich in diesen Frühwerken in so mancher Groteske, in atemlos pulsierender Rhythmik, in bis zur Fratze verzerrter Melodik. Doch ist dies bei Marckhl echter Protest, Verzweiflung über eine entgötterte Zeit, niemals mutwilliger Zerstörungswille. Auch geht er nie bis zur völligen Leugnung der Tonalität. Allmählich jedoch festigt sich die Grundlage, eine neue freie Tonalität entsteht, die, wie Marckhl selbst einmal in einem Aufsatz „Vom Sinn der Tonalität" ausgeführt hat, nicht aus der Ruhelage des Akkords, sondern aus der Bewegung heraus zu begreifen ist, seine Melodik gewinnt klare Monumentalität, so schon in der verhältnismäßig frühen „Kammermusik für zwei Klaviere" (1932):

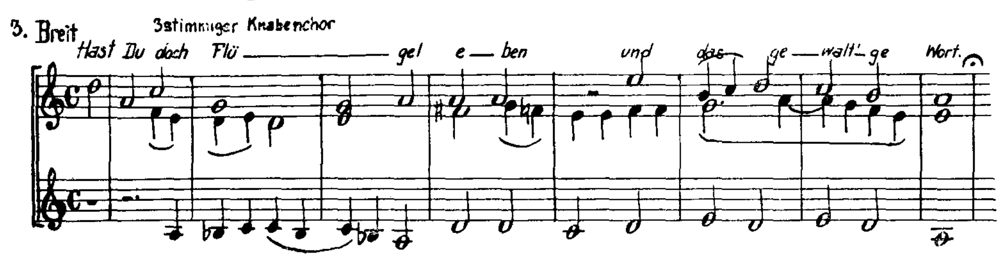


Solche Melodien sind von verhaltener deutscher Tiefe, in ihrem Steigen und Fallen Atemzüge einer schwer errungenen Ruhe. Marckhls Melodik hat niemals musikantischen Zug, Volkstümlichkeit im Sinne von Eingänglichkeit ist ihr nicht eigen. Trotzdem wäre es falsch, von Volksferne zu sprechen; die Wurzeln seiner Musik greifen tief in deutschen Urstoff.

Von Harmonik im Vertikalsinne kann man, gemäß seiner Bewegungsauffassung aller tonalen Funktionen, nur bedingt sprechen. Wo die Zusammenklänge als Vertikalkomponente aufzufassen sind, sind es vor allem die Quartenfügungen, die, ähnlich wie etwa bei Konrad Friedrich Noetel, seiner Musik herbe, mitunter harte Züge verleihen.

Auch die Rhythmik klärt sich bei zunehmender Reife. Die wilde Hast oder die zerfetzte Unrast so mancher Frühwerke wird zu gesetzmäßiger Bewegung, die Stimmen ordnen sich zu kontrapunktischem Ablauf:

„Tagstunden", Kantate nach Eichendorff-Gedichten für Knabenchor und kl. Orchester.



Damit sind wir beim Kernpunkt der Wandlung. Marckhl gewinnt ein neues Verhältnis zur Form. Sind Sonaten- und Rondoformen von allem Anfang zu finden, so sind es nun die polyphonen Führungen, die immer mehr Bedeutung gewinnen. Man vergleiche die meisterliche Lenkung der Stimmen im folgenden Beispiel aus der „P a s s a c a g l i a u n d F u g e" für Klavier vierhändig (1936), wie über dem Baßthema eine ernst mahnende Gegenstimme aufsteigt, während über einer ruhig fließenden Triolenfigur eine zweite Gegenstimme sich klagend herabsenkt:



In der darauffolgenden C-dur-Tripelfuge spielen alle Künste, Engführung, Verkleinerung, Vergrößerung, Umkehrungen, Krebsgänge, Versetzungen im dreifachen Kontrapunkt werden angewendet, ohne daß der Eindruck der Künstlichkeit entsteht. Und im erschütternden Schlußsatz seines letzten Streichquartettes, einem toten Freund gewidmet, entfaltet Marckhl alle Kunst kontrapunktischer Variation über das Lied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod".

Es geht ein Zug tiefer Schwerblütigkeit durch Marckhls Schaffen, ein dunkles Wissen um den Tod, das trotzdem mit allen Fasern am Leben hängt, ein grüblerisches Ringen um Ausdruck, das sich qualvoll befreien muß. Sehr seltsam für einen Südostdeutschen. Aber bedarf nicht das Urteil über die Ostmark überhaupt einer Revision? Ist nicht das bloße klangsinnliche Musikantentum, das man den Ostmärkern, besonders den Wienern nachsagt, überhaupt nur ein Klischee? Wird nicht das Dunkle und Schwere, das auch in Mozarts und Schuberts Werken lebt, noch immer mitunter übersehen? Eignen nicht grüblerisch-problematische Züge auch Hugo Wolf, der aus derselben Gegend stammt wie Erich Marckhl? Ist es Grenzlandschwere der Deutschen, die in slawischen Raum vorstießen? Ist es die brennende Zeit, die sich in Schmerzen Äußerung schafft?

Marckhl steht in der Blüte seines Schaffens. Sein Werk, allem bloßen Betrieb zutiefst abgeneigt, verwurzelt in der Vergangenheit, weist doch in die Zukunft. Es ist zu wünschen, daß es bald in Druck erscheinen möge und so einer größeren Gemeinde zugänglich gemacht werde.

* Neue Noten *

Werke für Klavier

Mit zwei S o n a t i n e n für Klavier zu zwei Händen, op. 152 (Verlag C. F. Peters, Leipzig), bezeugt W a l t e r N i e m a n n erneut ungeminderte Schaffenskraft in der ihm eigenen Diktion. Die beiden dreisätzigen Stücke sind echte Spielstücke voll hübscher Einfälle und in der technischen Beanspruchung nicht über die Grenzen der Sonatinenpraxis hinausgehend. Auch hier fehlen nicht suggestive Überschriften und eine (allerdings unnötige) Häufung von Vortragszeichen und italienischen Wörtern, die dem phantasiebegabten Kinde, wenn nur die Musik selbst an solchen Stellen wahr und zwingend ist, eher hinderlich als förderlich sind. Die Erarbeitung der delikaten Feinheiten des musikalischen Vor-

trages ist von hohem erzieherischen Wert und lohnt die Mühe für beide zur guten Hausmusik zu rechnenden Sonatinen.
Eine verdienstliche Tat ist die Bereitstellung der Sonate in G-dur von Joh. Seb. Bach — Nr. 6 der Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal — in einer Übertragung auf zwei Klaviere zu vier Händen von Hermann Keller (Edition Steingräber Nr. 2706). Das sehr schöne Meisterwerk, bisher nur wenig als Orgelwerk oder auf dem Pedalcembalo weiteren Hörerkreisen zugänglich gemacht, ist ganz besonders geeignet, in das häusliche und gemeinschaftliche Musizieren hineingestellt zu werden; denn es ist selbst Bannerträger der Auffassung, daß Anfang und Ziel aller anständigen Musik J. S. Bach ist. Dazu ist das dreisätzige Werk mit seiner frisch pulsierenden Organik und feurigen Erlebniskraft wie geschaffen zu einer Bearbeitung, die Hermann Keller mit sachkundiger Hand vorgenommen hat. Das Gelungene der Übertragung liegt nicht zuletzt in dem Verzicht auf unnötiges Füllsel; die Sorgfalt in der Zuweisung des Triosatzes auf zwei gleichberechtigte Spieler ist anerkennenswert. Das Werk darf einer dankbaren Aufnahme sicher sein!
Eine köstliche Sammlung von Konter- und deutschen Tänzen, Walzern und Tanzliedern von Carl Maria von Weber hat Gottfried Wolters im Urtext herausgegeben unter dem Titel „Tanzbüchlein fürs Klavier" (Verlag Ernst Bisping, Köln am Rhein). Die Stücke sind durchweg einfach gesetzt und leicht spielbar, daher eine hochwillkommene Gabe für das Musizieren zu Hause. Eine Reihe der Tänze ist zwar schon aus anderen Sammlungen bekannt; aber das vorliegende Heft bietet 28 Tänze in gefälliger Ausstattung gesammelt und legt auch zwei vom Herausgeber wiedergefundene Stücke vor. Auf das Webersche „Tanzbüchlein" sei mit empfehlendem Nachdruck hingewiesen. — Abschließend seien zwei musikerzieherische Werke genannt, die sich mit den Anfängen des Klavierspiels beschäftigen. „Wochenkalender für den kleinen Pianisten" nennt Johannes Wagner eine Sammlung von zehn kurzen Übungsstücken (Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich). Bescheiden in ihrem Ausmaß, allzu bescheiden in ihrer kompositorischen Konzeption. Wenn auch die beigefügten Verse und die Idee selbst gebührend anerkannt seien, so ist daran zu erinnern, daß andere Pädagogen schon dazu übergegangen sind, auch diesen kleinsten Stücken gediegeneren Gehalt zu verleihen durch sorgfältige Intervallpflege, strengen Satzstil, Leittonstrategie usw.... — Das andere, ebenfalls im Verlage Hug & Co., Leipzig-Zürich, erschienene Werk für den Anfangsunterricht ist „Der fröhliche Musikant Band 2" von Kurt Herrmann. Wie schon beim ersten Band erwähnt (vgl. „Musik" XXXI/10, Seite 685), geht der Verfasser von der richtigen Einstellung aus, an Hand von Volksliedern und Tänzen das instrumentale Musizieren aus dem Singen herzuleiten und selbstschöpferisches Variieren weitgehend anzuregen. Allein im weiteren Verfolg dieser etwas allzu unbekümmerten Unterrichtsweise ist manches nachzutragen, was in einem systematischeren Lehrgang zur Grundlage gemacht zu werden pflegt. Außerdem enthält die Sammlung vieles, was von Kindern heute nicht mehr gesungen wird, und umgekehrt erinnert nichts an die heutige Zeit und ihren Liederfrühling der Jugend. Von Joh. Seb. Bach das erste C-dur-Präludium so verstümmelt zu bieten, ist unstatthaft; das Lied Nr. 71 ist nicht von Bach; „Wie schön leuchtet der Morgenstern" wird heute ganz anders gesungen! Und was haben diese und ähnliche Stücke im „fröhlichen Musikanten" zu tun? Im übrigen findet der geschickte Lehrer eine Fülle brauchbarer Literatur in dem Heft und wird auch diesen zweiten Band als fördernde Beigabe zur Klavierschule gern heranziehen.

Paul Egert.

Johannes Wagner: Handbuch des Blockflötisten. I. Aufbau. II. Spielstücke für 2 Flöten. III. Spielstücke für 3 Flöten. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

In der Lehrweise des Blockflötenspieles ist bereits ein fester und bewährter Weg gefunden. Er geht, vom Singen kommend, über das engräumige Kinderlied zum Volkslied, von dort zum Volkstanz, um sich später in dem eigentlichen Bereich instrumentaler und originaler Blockflötenmusik zu steigern und zu vollenden. Dieser Aufbau, der sich beim Kinde als der allein richtige erwies, bringt auch für den Erwachsenen die gleichen Vorteile, weil er sofort mit Musik beginnt und das Selbsterlernen ermöglicht. Andere Lehrweisen laufen von vornherein Gefahr, unbeobachtet zu bleiben, weil sie eine gute Führung als Ersatz für die im Lehrwerk fehlenden Anweisungen verlangen. Das gilt auch von diesem „Handbuch". Der „Aufbau", das 16 Seiten starke 1. Heft, ist kein Lehrwerk. Es besitzt keinerlei Hinweise (und wie nötig sind sie!) über Blastechnik, Artikulation, Griffarbeit usw. Mit einer Reihe von Spielstücken aus der Hand des Verfassers verbindet sich ein Lehrzweck: Die Einführung in den Stufenraum, die Oktavbildung, Akkord- und Sprungübungen. Alle Stücke stehen jedoch vereinzelt da, ohne jeden fortführenden Plan. Die Erwerbung des Stufenraumes bricht nach wenigen guten Beispielen ab, alle anderen Bezirke stehen bruchstückhaft und beziehungslos nebeneinander. Von „Aufbau" kann also keine Rede sein. Die Stücke lassen sich hier und da neben einer guten Schule als Übungsstoff verwenden.
Das 2. Heft bringt zweistimmige Spielstücke vom gleichen Verfasser von oft guter melodischer Erfindung, volkstümliche Lied-, Marsch- und Tanzformen benützend. Die kleinen Musiken werden ihre Freunde finden und die Lust zum Musizieren fördern.
Heft 3 gilt dem dreistimmigen Spiel. Das „Hirtenspiel" und die sehr schöne kleine „Hirtensinfonie" des gleichen Komponisten sind erfreuliche Beiträge neuer Blockflötenmusik. Die Bearbeitungen aus einem Concerto grosso von Corelli und der Glockenspielmusik von Mozart sind nicht haltbare Versuche, auch wenn sie durch ihre Anlage dazu reizen.
Der Gesamttitel der drei Hefte, „Handbuch des Blockflötisten", muß im Hinblick auf wirkliche Hand- und Lehrbücher von ausgezeichnetem erzieherischen und wissenschaftlichen Wert als eine Irreführung des unwissenden Käufers zurückgewiesen werden. Das Blockflötenspiel an diesem Handbuch

gemessen, würde sonst von keinem Musiker ernst genommen werden.

Kurt Herrmann: Leichte Tanz- und Spielstücke für zwei gleiche Flöten. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

14 Spielstücke aus der Rokokozeit von verschiedenen Meistern sind für zwei gleiche Flöten bearbeitet worden und klingen zum Teil gut. Bei manchen wäre eine Aussetzung für verschiedene Flötenstimmen vorteilhafter gewesen. Die Zweistimmigkeit für gleiche Flöten verhindert eine Wiedergabe des Basses und zerstört oft den Klangcharakter der Komposition. Nicht jede Klaviermusik läßt sich aus dieser Zeit in Blockflötenmusik wandeln, was besonders bei der schönen Burleske in dieser Ausarbeitung zutage tritt.

Theophil Rothenberg: Variationen über „Ein Männlein steht im Walde". Für zwei Soprane und eine Altflöte. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Eine reizvolle und entzückende Musik sind die Variationen über das Volkslied „Ein Männlein steht im Walde". Erfindungsreich durch Wechsel des cantus firmus, Umkehrung, Marsch, Tanz, Dehnung, Kanon und einen solo werden die Klangmöglichkeiten des Blockflötenchores auf das beste zur Anwendung gebracht. Für die Aufführung ist der Einbau eines Streichinstrumentes zu raten. Manche Schönheit käme dabei stärker zutage. Die fröhliche Musik ist zu empfehlen.

Walther Pudelko.

Samuel Scheidt: Das Görlitzer Tabulaturbuch aus dem Jahre 1650. Mit Unterstützung der Stadt Halle herausgegeben von Fritz Dietrich. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Diese herausgebertechnisch durchaus zuverlässige Bärenreiter-Ausgabe Nr. 1565 bringt „eine gantze Centuriam oder hundert der gewöhnlichsten Psalmen, geistlichen Lieder und Lobgesänge ... mit vier Stimmen, mit solchen Bässen und Mittelparteyen, etliche mehr als einmal und zwar dergestalt componieret, als weder von andern ... noch von mir selbsten vorher geschehen ...", wie es in der Vorrede des Meisters heißt; ist also eine Art Choralbuch aus jener Zeit, die, an langjährige Generalbaßpraxis gewöhnt, die Melodie der Oberstimme zum vierstimmigen Orgelsatz ohne weiteres improvisieren konnte. Offenbar zu Lehrzwecken schrieb Scheidt diesen klassischen Choralsatz. Wenn so dem Kundigen mit der Ausgabe Einblick gewährt wird in den hohen Stand der Scheidtschen Stilistik, so läßt sich doch der allgemein praktische Gebrauch des Heftes noch nicht absehen, da die Melodien sich inzwischen z. T. stark verändert haben. Als Studienmaterial für Organisten sind die Sätze aber unentbehrlich und seien daher als unserer heutigen Auffassung vom rechten Choralsatz adäquat angelegentlichst empfohlen.

Paul Egert.

Junge Gefolgschaft. Neue Lieder der Jugend. Herausgegeben von Wolfgang Stumme. Fünfte Folge. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin. 1940. 24 Seiten.

Nach den ersten vier Heften der „Jungen Gefolgschaft", die eine Auslese der schönsten Feier-, Bekenntnis- und Marschlieder der Hitler-Jugend brachten, wählt Wolfgang Stumme in dieser fünften Folge 26 neue Kriegs- und Soldatenlieder aus, darunter auch Dichtungen ohne Melodien, die unvertont bleiben und nur durch die Kraft des Wortes wirken sollen. Das Heft wendet sich nach dem Vorwort des Herausgebers, der selbst als Gefreiter im Felde steht, an alle Kameraden im Wehrdienst und bringt Erlebnisse aus dem Kriege, Lieder vom starken und fröhlichen Herzen, vom mutigen Weg in die Zukunft. Die Vertonungen stammen von Heinrich Spitta, Hans Baumann, Hans Helmut, Herbert Napiersky, Josef Michels u. a. Sehr zu begrüßen ist, daß der Herausgeber bemüht war, nur gehaltvolle Dichtungen und Weisen aufzunehmen.

Erich Schütze.

Das Lied der Front. Liedersammlung des Großdeutschen Rundfunks. Herausgegeben von Alfred-Ingemar Berndt. Heft 1. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin. 1940. 32 Seiten.

Der Aufruf des Herausgebers an alle deutschen Soldaten, dem Großdeutschen Rundfunk neue, in diesem Kriege entstandene Lieder einzusenden, hatte einen großen Erfolg. Eine Anzahl der Lieder, die besonders Anklang fanden, sind in diesem ersten Heft der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Sie legen ein schönes Zeugnis ab von dem Geist, der unsere Wehrmacht beseelt. Mehrere Lieder sind in den Kampftagen des Polenfeldzuges entstanden. Neben Weisen von kraftvoller, züglger Melodik finden sich selbstverständlicherweise auch einige von matterer Prägung, die kaum die Zeit überdauern werden. Der dokumentarische Wert der Sammlung wird dadurch nicht berührt.

Erich Schütze.

„Und Jan Mayen, der alte Flegel." Alte deutsche Walfanglieder. Gesammelt und zusammengestellt von Wanda Oesau, Glückstadt. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin. 12 Seiten.

Nachdem der Walfang heute für die Wirtschaft erhöhte Bedeutung gewonnen hat, ist es von Interesse, auch die alten Volkslieder kennenzulernen, in denen die Leiden und Freuden des entbehrungs- und gefahrenreichen Lebens der Walfänger ihren Niederschlag gefunden haben. Das Heftchen stellt vier dieser urwüchsigen, humorvollen Weisen zusammen und belebt sie in anregender Weise durch beigefügte Bilder und Erläuterungen.

Erich Schütze.

Neue Kunstlieder

Wilhelm Rüggeberg ist seit dem Erscheinen seines mit etwas leichter Hand entworfenen Chorwerks „Der Spielmann" zu einer gehaltvolleren Tonsprache vorgedrungen. Seine „Fünf Lieder auf Gedichte von Josef Weinheber" (Kistner & Siegel, Leipzig) zeigen eine bemerkenswert einheitliche und geschlossene Durchformung, wenn auch einiges noch des natürlichen Flusses und der überzeugenden Ausdruckskraft entbehrt. Im allgemeinen wird eine Verschmelzung einfacher diatonischer Melodik mit figurierter Polyphonie in den Begleitstimmen angestrebt. Feine Charakterisierungen finden sich in dem formal trefflich abgerundeten „Vergißmeinnicht" und in „Distel", das mit seinen „stachlichten" Klangwendungen einen verhaltenen Humor anklingen läßt.

Wertvolle Ansätze zu einem neuen religiösen Kunstliede enthalten die „Zwölf geistlichen Lieder auf Dichtungen von Rudolf Alexander Schröder" für eine mittlere Singstimme mit Klavier oder Orgel von Hermann Stephani (Kistner & Siegel, Leipzig). Der knappen Haltung der Texte entsprechend sind alle Gesänge auf einen schlicht choralmäßigen Satz abgestimmt, der aber durch eine fein abgewogene, nuancenreiche Stimmführung wirkungsvoll belebt wird. Eine reichere Ausgestaltung bringen die vom gleichen Verfasser herausgegebenen „Ausgewählten Lieder" für eine Singstimme und Klavier (Kistner & Siegel, Leipzig). Die gedankentiefen Texte von Karl Haack (Ewigkeit) und Juga Krannhals (Wandlung) werden durch eine sorgfältige Klangbehandlung, spannungsreiche Melodik und gewählte Stimmführung zu ausgezeichneter Wirkung geführt. Ein ausgeprägter Sinn für kultivierte Klanglichkeit spricht sich vor allem in den farbig gestalteten Übergängen und Kadenzierungen aus.

Zur Ehrung der deutschen Mutter steuert Otto Jochum unter dem Titel „Dank dir, Mutter!" sieben schlichte Lieder für eine mittlere Stimme oder einstimmigen Chor mit

Streichquartett oder Klavier bei (Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Es sind wahrhaft schlichte und einfache Gesänge, doch vornehm geprägt und mit mancherlei klanglichen Feinheiten ausgestattet. In dem Hebbelschen „Kindes Heimat" geben die schwebenden, zweistimmigen Instrumentalführungen dem Textwort ein eigentümlich leuchtendes Gepräge. Die gemütvolle Innigkeit der Weisen wird ihnen viel Freunde gewinnen.

Weniger eindringlich wirkt eine Vertonung mit ähnlichem Gedankengehalt: „Zum Muttertag" (Dichter unbekannt) von Siegfried Walter-Choinanus (Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Auch hier strebt der Komponist eine schlichte Melodik an, die aber durch akkordische Brechungen unzweckmäßig verwischt und übersteigert wird.

Deutsche Kampfentschlossenheit wird in einem durch hymnenartige, kraftvolle Akkordik und Rhythmik gekennzeichneten Liede „Zuversicht" von Friedrich Siebert (Text von Eugen Granitza) zu sinnvoller Ausdeutung gebracht (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg).

Größere Ansprüche stellen die Vertonungen Ina Seidelscher Dichtungen (Sternenglaube, Unterwegs, Feuer) und zweier Volkslieder (Altes Vorarlberger Weihnachtslied, Auf dieser Welt), die Otto Siegl in geschliffenem kammermusikalischen Stil als „Gesänge und Volkslieder für Sopran, Bratsche und Klavier" vorlegt (Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Durch die reich bewegte und spannungserfüllte musikalische Untermalung erfahren namentlich die fein empfundenen und leidenschaftdurchglühten Verse Ina Seidels eine seltene Ausdrucksweite.

Erich Schütze.

Kammermusik und Lieder

Grete von Zieritz: Die Bockelberger Suite für Flöte und Klavier. Verlag Ries & Erler, Berlin.

Diese sechs musikalischen Impressionen führen nach Angabe der Komponistin in die einsam gelegenen Bockelberge in der Lüneburger Heide, wo um „spitze Wacholder, gespaltene Urwaldbäume und auf dürren Moospolstern" allnächtlich Kobolde und Naturgeister ihr Wesen treiben. Daraus schöpft die bekannte Künstlerin schöne Eingebungen, die im üppigen, anspruchsvollen Klaviersatz festgehalten wurden. Mit ihm musiziert die Flöte in enger thematischer Verbundenheit, wobei der Bläser alle Künste der Spiel- und Atemtechnik beherrschen muß. Eine Suitenfolge, die geübt werden will und die aufgewendete Mühe verlohnt. Wo das humorvolle Element sich in gespreizten Sprüngen, prickelnden Läufen und Stakkatis austummelt, wie in der Burleske oder Gigue, gelingen ausgezeichnete Wirkungen. Die gesamte Suite beansprucht eine Aufführungsdauer von 24 Minuten.

Julius Klaas: Sechs Tondichtungen für Viola und Klavier, opus 14. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Das sind Stücke, die aus der Praxis erwuchsen und im Konzertsaal ebenso leicht heimisch werden dürften wie in der gehobenen Unterhaltungs- und Hausmusik. Eingängige Vortragsliteratur ist dem Bratscher immer willkommen, auch diese sechs Tonbilder: Ernste Weise, Nächtliches Fest, Gebetsruf des Muezzin, Schmetterlingsspiele, Elegie und In der Dämmerstunde. Motivisch straff in sich gefügte Stücke, die gewagten Klangexperimenten aus dem Wege gehen, spielbar bleiben und stets den besten Lagen der Bratsche Rechnung tragen. Regersche Klaviersatzformen fließen mit ein. Ein Könner führt hier die Feder, dem bildhafte, plastische Prägungen leicht fallen. Die flattrige Motivik und schwebende Melodik in den Schmetterlingsspielen und ständchenhaften Begleitfiguren im nächtlichen Fest verfehlen nicht die beabsichtigte Illusion. Feine, zugkräftige Effektstückchen, die auch als Zugabenummern schnell ihr Publikum finden werden.

Erfreulicherweise wendet sich die zeitgenössische Komposition bei ihrer Vorliebe für Kammermusik bewußt den Instrumenten zu, deren Literatur häufig eine etwas stiefmütterliche Behandlung erfuhr. So Harald Genzmer: Sonate für Bratsche und Klavier. Verlag Ries & Erler, Berlin. Das vorliegende zweiteilige Werk verrät ein starkes Formtalent. Genzmer versucht im ersten Sonatensatz einen von der Klassik abweichenden Aufbau, auf dessen freizügiges Gestalten schon im Titel dieses Satzes „Fantasie" hingewiesen wird. Zwar ist die Art der Verarbeitung, ein Thema unmittelbar nach seinem Auftauchen durchführungsartig zu behandeln, keineswegs neu, sie läßt aber im Wechsel mit der zyklischen Form viele Möglichkeiten zu. Der Komponist weiß seiner oft herben, kantigen und mit Querständen gewürzten Tonsprache so viel Beschwingtheit zu erteilen und im Wechsel von weitbogigen Melodien und kleingliedriger Motivik unter Anwendung charakteristischer Taktwechsel ($^4/_4$ $^3/_2$ $^9/_8$) so gegensatzreich zu halten, daß eine gute Gesamtwirkung entsteht. Auch der zweite Teil gewährt der Phantasie durch die Wahl der Variationenform uneingeschränkte Entfaltung, besonders in den mehr überleitungsartigen, lockeren Variationen 2 und 4. Die sehr bewegte spielstückhafte Schlußvariation 5 kostet den thematischen Grundgedanken mit Schwung und in unaufhaltsamer Figuration aus.

Weniger problematisch, aber in der Unmittelbarkeit des Ausdrucks recht verschieden sind die Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier von Harald Genzmer. Verlag Ries & Erler, Berlin. Sorgsam verfuhr der Komponist in der Auswahl der Dichter, zarte Lyrik von Stefan George, Yakamochi-Bethge und Christian Morgenstern in den drei ersten Gesängen und ein unkompliziert frisch musiziertes Schlußlied „Frohsinn" von Chr. Morgenstern. Mit anerkennenswerter Sparsamkeit der Mittel bewegt sich das Georgesche Lied, ein Preisgesang der „Lilie auf der Auen", in schlichter Akkordik zu der sanglich ansprechenden Melodie, und auch das dritte, „Vöglein Schwermut", läßt sich im selben Sinne von der Innigkeit und Unaufdringlichkeit des Textes bestimmen, während die scheinbare Fremdartigkeit der Harmonik in „Sehnsucht nach der Heimat" in dem exotischen Dichter seine Rechtfertigung findet.

Eine besondere Gattung der volkstonhaften Liedkunst, die wohl auch aus praktischen Gründen weitgehende Pflege verdient, liegt im Hausspruch für Gesang, Flöte und Klavier von Karl Heinz Taubert vor. Verlag Ries & Erler, Berlin. Denn einmal ist hier beste dichterische Vorlage gerade gut genug; Taubert vertont Josef Weinheber. Anderseits aber mutet er der Flöte und der Singstimme gerade so viel zu, daß sowohl das Singen in der Familie wie auch die in diesem Falle immer dankbare Schulmusik Freude und Nutzen davon haben.

Gottfried Schweizer.

César Franck - Hermann Blume: Gott durchwandelt das weite Land, für Gesang und Klavier-, Orgel- oder Orchesterbegleitung. Dichtung von Käthe Sommer. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Die ergiebige musikalische Vorlage César Francks hat mit gutem Grund den Tonsetzer und die Dichterin zu diesem Stück bestimmt. Das ruhige, besonders für die Orgel wirksame Hinschreiten der Harmonik legte den Text und eine unpathetische, fast rezitative Gesangslinie nahe, um dann in einer schönen Steigerung Wort und Melodie zu einer eindringlichen Entfaltung anzuregen, wo von der göttlichen „Majestät" und dem „Glanz der Himmelskerzen" die Rede ist. Und nochmals entwickelt die weitere Folge „Oh, so singet, ihr Menschen" vom pp bis zum ff einen Aufschwung, der aber im Orgelsatz, unbeschadet des Ganzen, vielleicht eine stärkere klangliche Massierung erfahren durfte. Im leisen Nachhall wiederholt die Singstimme am Schluß: „Gott durchwandelt das Land." Für Vespermusiken und kirchliche Veranstaltungen eine willkommene gehaltvolle Gabe!

Gottfried Schweizer.

Musik für Orgel

Edgar Rabsch: Der grimmig Tod mit seinem Pfeil. Fantasie und Fuge für Orgel. Breitkopf und Härtel, Leipzig. 1939.

Ein echtes Orgelstück, das überzeugend wirkt, wenn man es gut registriert. Die Fantasie bringt Variationen über den

alten Choral, deren jede ihren Sinn aus je einer Textzeile der ersten Liedstrophe erhält. Ideenreiche Motivik und musikantische Kraft leben in der Thematik. Die Richtschnur altkirchlicher Tonalität wird durch atonale Kontrapunkte gelockert. Der Stil ist dem Thema angemessen äußerst herb. Kanonische Kontrapunkte setzen ihre leidenschaftliche Melodik gegen den Cantus firmus. Die kurze gehaltvolle Fuge — Thema der zweiten Choralzeile — schlägt nach schulgerechter Exposition in der Durchführung das Choralthema an, steigert sich zu einer Engführung des Spiegelbildes, die wieder vom Choralthema beherrscht wird, und bringt die Kontrapunkte der Fantasie in Erinnerung. Ein wertvolles Werk der modernen Literatur. Walther Haacke.

Nicolaus Bruhns: Orgelwerke. Herausgegeben von Fritz Stein. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. 1939.
Als 13. Lieferung der Gesamtausgabe sind die vier erhaltenen Orgelstücke des hochbegabten Buxtehude-Schülers zusammengefaßt. Dem schönen und klaren Druck ist der Vorzug gegenüber den seit Commer (1839) häufig in den Sammlungen verstreut erschienenen Ausgaben zuzuerkennen.
Walther Haacke.

Johann Nepomuk David: Introitus, Choral und Fuge für Orgel und 9 Blasinstrumente über ein Thema von A. Bruckner, Werk 25. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1940.
Seitdem das Prinzip der funktionellen Harmonik das des linearen Kontrapunkts durchdrungen hat, begegnet bei den großen Kontrapunktisten ein lebhaftes Interesse für die Bearbeitung chromatischer Themen. Bruckner mag über das von Max Auer mitgeteilte in gleich feierlicher Gesinnung gelegentlich seines Orgelkonzertes in Kremsmünster 1884 improvisiert haben wie Bach über das „Königliche Thema", dem es sehr verwandt ist. Auch mit dem Thema der As-moll-Orgelfuge von Brahms hat es viel gemeinsam und nun entwickelt David sein kontrapunktisches Genie daran. Die enorme Mannigfaltigkeit, in der er das Thema mit der Kunst der Umkehrung, Vergrößerung, des Krebsganges, der Engführung erscheinen läßt, ist großartig. In dem kompliziert gespannten Introitus steckt eine rasende Kraft, die den Choral der Bläser um so prachtvoller aufklingen läßt. Die Orgel entwickelt die kunstreiche Fuge aus einer ruhigen, ernsten Stimmung heraus. Die Bläser beteiligen sich an einem sehr wohlklingenden Triolenintermezzo in Es bis die Fuge wieder aufgenommen wird. Die Steigerung zu einem neuen heroischen Thema ist grandios.
Walter Haacke.

Gerard Bunk: Musik für Orgel op. 81. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1940.
Ein großes Stück neuromantischer Prägung, das für die große Orgel im Stil der Jahrhundertwende geschrieben ist. (Die Orgel des Komponisten wurde 1909 mit 106 Stimmen auf 5 Manualen erbaut.) Der Wechsel schwungvoller rhythmischer und zarter gesanglicher Szenen in zwei- bis dreimaliger wörtlicher Wiederholung auf anderen Stufen gemahnt samt der Diktion einiger Motive an Schumann. Das pompöse Werk mag mehr Freunde in der älteren als in der jungen Organistengeneration finden.
Walter Haacke.

Musikliteratur

Zur Neugestaltung der Tonsatzlehre

Noch immer wird die Forderung nach einer zeitgemäßen Reform des Kompositionsunterrichts erhoben, ein Zeichen dafür, daß sich die Vertreter dieses Lehrfaches von verstaubten, rückständigen Methoden nicht freimachen können. Man beanstandet die unzweckmäßige Knebelung durch altüberlieferte Regeln und Vorschriften, die umständliche Absolvierung kontrapunktischer Übungen, die zeitverschwendende, schematische Aufteilung des Lehrstoffes in Teildisziplinen usf. Es ist von besonderem Interesse, wie sich das zur Zeit umfassendste Lehrwerk auf diesem Gebiete, Müller-Blattaus „Hohe Schule der Musik" (Akad. Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam), mit diesen Problemen auseinandersetzt.
Da ist zunächst festzustellen, daß die auf mehrere Verfasser verteilte, gesonderte Behandlung der Stoffkomplexe in der Tonsatzlehre des 1. Bandes von der so sehr erwünschten Regelung, Zusammenfassung und Vereinfachung des unterrichtlichen Verfahrens nicht nur nichts erkennen läßt, sondern ihr geradezu entgegenwirkt. Konrad Friedrich Noetel weist zwar in der den Beschluß des Bandes bildenden „Werklehre" ausdrücklich darauf hin, daß der heutige Unterrichtsgang von der Harmonielehre zum Kontrapunkt und von da zur Formenlehre einem einheitlicheren Aufbau der Tonsatzlehre und das Nebeneinander der Einzeldisziplinen einem organischen Ineinander weichen müsse. Wie aber hier in der Gesamtdarlegung der Tonsatzlehre dieser Einsicht zuwider gehandelt wird, ergibt sich aus den häufigen Verschiebungen und Wiederholungen in der Stoffdarbietung. Die Hauptformen (Invention, Kanon, Fuge, Sonate usf.) werden nicht nur von Joseph Müller-Blattau in den Eingangskapiteln „Die Lehre von den Elementen", „Die Grundlagen des Kontrapunktes" und „Form und Ausdruck" eingehend behandelt, sondern ebenso von Heinrich Lemacher in der „Lehre von der Erfindung und Gestaltung in der Vokalmusik", von Herbert Kelletat in der „Lehre von der Erfindung und Gestaltung in der Instrumentalmu-

sik" und von K. F. Noetel in der „Werklehre". Anderseits verzichtet Lemacher auf die für seine Ausführungen wesentliche Darstellung des periodisierten Liedes, weil sich vor ihm Müller-Blattau bereits eingehend mit dem gleichen Thema befaßte. Wenn Noetel eine Vereinigung und gleichzeitige Inangriffnahme sämtlicher Lehrgegenstände befürwortet (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Kontrapunkt, Formenlehre), so geht das wiederum zu weit. Der eigentlichen Kompositionslehre müßten unbedingt Lehrgänge vorausgehen, die den Lernenden mit dem notwendigen Rüstzeug der Melodiebildung, Harmonisierung und rhythmischen Erziehung vertraut machen. Dann erst sind die Voraussetzungen für eine ungeteilte Unterweisung im Tonsatz gegeben. Noetel hebt drei Hauptstufen des eigentlichen „Lernvorganges" heraus: Analyse — Kopieren — Nachschaffen. Die Improvisation, für die ein Sonderkursus — nach Art der im Handbuch gegebenen Darstellung — nicht anzusetzen ist, läßt er dabei unberücksichtigt. Von der Gesamtunterrichtspraxis aus gesehen, hätte die ganze Tonsatzlehre des 1. Bandes wie folgt aufgebaut werden müssen:

I. Vorbereitende Kurse:
   1. Melodiebildung.
   2. Harmonik.
   3. Rhythmische Erziehung.

II. Kompositions- (Werk-) Lehre:
   1. Analyse.
   2. Kopie.
      a) Improvisation am Instrument.
      b) Schriftliche Fixierung.
   3. Eigenschaffen.

Im einzelnen ist zu bemerken, daß sich Müller-Blattaus „Lehre von den Elementen" noch recht häufig in den Bezirken spekulativen Denkens bewegt. Es nimmt darum nicht wunder, wenn er sich u. a. auf Veröffentlichungen Ernst Kurths und Heinrich Schenkers (beides Juden) stützt. Die weit ausgesponnenen Betrachtungen zum „Problem des Ausdrucks" und zum Charakter der Tonarten verlassen unvermittelt den Boden der Praxis und muten deshalb recht abwegig an. Auch Lemacher weicht stark von der Zielrichtung ab, wenn er wiederholt die gregorianische Liturgik gegen eine gegenteilige Auffassung (!) verteidigen zu müssen glaubt. Es ist bezeichnend, daß er in diesem Zusammenhang H. J. Moser zitiert, nach dem „ohne die melodische Hochkultur des Cantus gregorianus die rein germanische Harmonik wohl nur erheblich schwerer und später über die Ausdrucksgrenzen des Tiroler Jodlers und des Schweizer Kuhreigens hinausgelangt wäre". Er kann sich auch nicht enthalten, auf Guido Adlers (Jude) Handbuch der Musikgeschichte, auf F. M. Gatz' (Jude) Musikästhetik großer Komponisten und auf in einigen Zeitschriften erschienene Würdigungen seines eigenen Schaffens Bezug zu nehmen.

Besondere Hervorhebung verdienen die aufschlußreichen Ausführungen H. W. v. Waltershausens über „Erfindung und Gestaltung der dramatischen Musik". Er stellt fest, daß eine umfassende Operndramaturgie noch nicht existiert und sucht deshalb die Grundzüge und die wichtigsten Anhaltspunkte hierfür festzulegen. Er untersucht die Voraussetzungen und Wege zur Schaffung eines guten, brauchbaren Opernlibrettos und geht näher auf das Milieu, das Ethos und das Sprachliche des dramatischen Vorwurfs ein. Die einzelnen Folgerungen werden aus treffenden Beobachtungen abgeleitet: „Die Verbindung raffiniertester orientalischer Reimkunst mit musikalischer Pointierung in Cornelius' ‚Barbier von Bagdad' ist eine Spezialität in der Charakterisierung des Milieus und seiner Gestalten, einmalig, ohne rechte Vorbilder, aber auch ohne Schule. Wagners konsequent durchgeführter Stabreim im Ring ist ebenso einmalig, aus dem Stile und vor allem aus dem Stoffe bedingt, bis zur Lächerlichkeit gefährlich für jeden Nachahmer." Bei Aufzeigung der musikalischen Probleme wird an Hand überzeugender Beispiele die Art der „musikalischen Menschengestaltung und Charakteristik" von Pergolesi bis Verdi aufs genaueste gekennzeichnet. Kommt dem Beitrag Waltershausens bei der Seltenheit derartiger Untersuchungen eine besondere Bedeutung zu, so wäre es unangebracht, die Fülle von gewinnbringenden Einzelanweisungen und methodischen Handreichungen gering einzuschätzen, die gleicherweise in den Arbeiten von Müller-Blattau, Lemacher, Kelletat und Noetel vermittelt werden. Gewiß ist das meiste aus bereits bekannten Darstellungen zusammengetragen, was jedoch bei einem solchen, in der Hauptsache für praktische Zwecke gedachten Sammelband nicht so schwer ins Gewicht fällt.

Im Zuge des Kopierens, das, wie Noetel sagt, „in richtiger Art und als Übung keinem unserer großen Meister erspart blieb, noch als entwürdigend galt", kann ein anderes Unterrichtswerk, die vor kurzem neu aufgelegten „Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt" von Stephan Krehl (Walter de Gruyter & Co., Berlin) vortreffliche Dienste leisten. Es belegt die Anweisungen des in der Göschen-Sammlung von demselben Verfasser herausgegebenen „Kontrapunkt-Lehrbuches" mit zahlreichen, gut ausgewählten und instruktiven Proben und Musterbeispielen. Von dem Gedanken ausgehend, daß schon bei diesen Übungen der Sinn für die oft vernachlässigte Chorkomposition gehoben und das Gefühl für die Stileigentümlichkeiten gestärkt werden muß, wird zwischen den Bildungen für ein Instrument und denjenigen für eine Singstimme streng unterschieden. Erfreulicherweise beginnt Krehl sofort mit allem früheren stren-

gen Regelkram entzogenen, freieren und lebensvollen Sätzen.

Als Beitrag zur Einführung in die Harmonik ist weiterhin das von Hermann Grabner herausgegebene Büchlein „Die wichtigsten Regeln des funktionellen Tonsatzes" (Kistner & Siegel, Leipzig) zu werten. Nach dem Untertitel bringt es „eine Zusammenstellung sämtlicher für den praktischen Harmonielehre-Unterricht aller Systeme geltenden Stimmführungsvorschriften". Für die Übungen im strengen Vokalsatz behalten die schon von den ältesten Theoretikern aufgestellten Regeln ihre Bedeutung, die Vertreter einer neueren, auch durchaus positiv eingestellten Klangtechnik werden sich von ihnen nicht im geringsten einengen lassen. Erich Schütze.

Hans Erdmann: Schulmusik in Mecklenburg-Schwerin von Pestalozzi bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Rostocker Studien. Herausgegeben von Prof. Dr. Willi Flemming, Heft 8. Karl Hinstorffs Verlag, Rostock. 1940. 219 Seiten.

Diese von Prof. Schenk angeregte Dissertation faßt einen riesigen Quellenbestand zusammen, der bisher kaum zu überblicken war und an dessen Bearbeitung man sich wegen des großen Ballastes trockener theoretischer Schulschriften nicht heranwagte. Verf. hat mit Unterstützung des Rostocker Volksmuseums, privater Sammlungen Rostocker Bürger, der städtischen Schulen, des Mecklenburgischen Unterrichtsministeriums und des Geheimen und Hauptarchivs Schwerin die musikpädagogischen Grundsätze der Lehrerseminare Ludwigslust, Neukloster und Lübtheen und der Land- und Stadtschulen zusammengestellt und auf den geistigen Grundlagen der wissenschaftlichen Pädagogik der Zeit gewürdigt. In einem Anhang sind die wichtigsten Einzelleistungen Mecklenburgischer Schulmusiker (Wöhler, Hintz, Karl Meyer, Traugott Ochs, Otto Kade) vereinigt, auch die Choral- und Liederbücher, die im Schulgebrauch waren, werden auf ihre gesangsmethodischen Grundlagen untersucht. Die aufblühende Volksliedpflege Mecklenburgs erfährt auf dieser Plattform eine neue Belichtung. Man kann diese Arbeit, die zum erstenmal die Entwicklung der Schulmusik eines Landes für einen bestimmten Zeitraum lückenlos darstellt, als eine wesentliche Bereicherung des musikwissenschaftlichen Schrifttums begrüßen. Dem Band ist ein großes Namensregister beigegeben.

Wolfgang Boetticher.

Curt Rücker: Die Stadtpfeiferei in Weimar. Eine musikkulturelle Studie. In: Neue Beiträge zur Geschichte der Stadt Weimar. Herausgegeben von Fritz Fink, Bd. 2, Heft 2. Weimar 1939. Fritz Fink-Verlag. 43 Seiten.

Gestützt auf die Kenntnis umfänglichen Aktenmaterials des Weimarer Staats-, Stadt- und Stadtkirchenarchives hat der Verf. einige der wichtigsten Belege zur Geschichte der Weimarer Stadtpfeiferei zusammengestellt und damit einen Beitrag zur Musikgeschichte der Goethe-Stadt geleistet, über die uns bis heute noch keine geschlossene Darstellung vorliegt. Die wenigen Hinweise, die auf dem knappen Raum gegeben werden, bestätigen die Vermutung, daß gerade in Thüringen das musikalische Zunftwesen einen hohen Stand erreicht hat und selbst noch im Zeitalter der Aufklärung als ein Hauptträger der bürgerlichen Musikkultur aufgetreten ist. Die Dokumente betreffen die Musikernamen Volprecht, Sulka, Steinau, Steimann, Kirsten, Balzer, Schröter, Eberwein (der Vater des Goethe-Freundes), Querndt, Haase, Agthe u. a. Im ganzen ein dankenswerter Vorbericht über die geschichtliche Entwicklung des ständischen Musikwesens einer deutschen Landschaft. Wolfgang Boetticher.

Friedrich Otto Leinert: Johann Evangelist Brandl (1760—1837) als Lieder- und Kammermusikkomponist. 1937. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel. 142 Seiten und 28 Seiten Noten.

Diese Marburger Dissertation ergänzt die seit vier Jahren gedruckt vorliegende Monographie Otto Danzers in wesentlichen Zügen. Der Komponist vieler Lieder und wertvoller Kammermusik stand im Schatten des Beethoven-Zeitalters. Kretzschmars Liedgeschichte ließ ihn unerwähnt, und doch hebt sich das Schaffen dieses Mannes aus der Fülle der süddeutschen Mozart-Epigonen Rösner, Schmittbauer, Sterkel durch manche beachtenswerte Leistung heraus. Leinert hat durch Umfragen die äußeren Lebensumstände geklärt und dabei auch interessante Beziehungen zur musikgeschichtlichen Tradition der Städte Bruchsal, Eichstätt, Karlsruhe ermittelt, ergänzt von erstveröffentlichten Briefen Leinerts, die über die Geschichte der deutschen Hofkapellen neuen Aufschluß geben. Glücklich angelegte Vergleiche zeitgenössischer Vertonungen einzelner Liedertexte bezeugen den weitreichenden Einfluß einer formalhaften, internationalen Opernmelodik, der sich auch Leinert nicht entziehen konnte. Beachtenswert aber manches Kammermusikwerk, in dem frühe Regungen des romantischen Geistes aufkeimen. — Die mit genauem Werkverzeichnis ausgestattete Studie würdigt einen vergessenen Kleinmeister, der zwar kein Alltagskomponist war, dessen Werke aber bei aller Korrektheit erst recht die einmalige Größe eines Beethoven ermessen lassen.

Wolfgang Boetticher.

Konrad Pfeiffer: Von Mozarts göttlichem Genius. Eine Kunstbetrachtung auf der Grundlage der Schopenhauerschen Philosophie. Berlin 1940. Walter de Gruyter & Co. 120 Seiten.

Vorliegende philosophische Studie beabsichtigt nicht, die Erscheinung Mozarts für Schopenhauers Weltbild und Musikästhetik in ihrer Bedeutung zu umreißen. Auch sollen nicht auf wissenschaftlichem Wege die Zeitalter des großen Musikers und Denkers verglichen werden. Das Buch gründet sich vielmehr auf den literarischen Anspruch, mit Schopenhauerschen Begriffen in Mozarts Kunst einzuführen. Dieser Versuch, dessen Notwendigkeit allein schon zweifelhaft bleibt, ist mißlungen. „Das Licht ist das Erfreulichste der Dinge" — dieses Schopenhauer-Wort hätte Verf. beherzigen sollen. Der Leser wird von der Enge musiktheoretischer Vorurteile überrascht, ungenießbare Wortprägungen und entbehrliche Fremdwörter erlahmen bald das mit geheimnisvollen Ankündigungen geweckte Interesse. Ein merkwürdiges Zwielicht von philosophischer Deutung und besinnlichem Monolog über den „Ernst der geschlechtlichen Liebe" entgeht selbst dem schöngeistigen Betrachter nicht. Während stilistisch und inhaltlich diese Mozart-Interpretation nicht entfernt an Schopenhauer heranreicht und nur schlechte Kopie bleibt, ist sie für unsere geschichtliche Mozart-Kenntnis belanglos. Wolfgang Boetticher.

Wolfgang Stumme: Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin 1940. 0,60 RM.

Auf dem Wege, die Musik als eine Volk und Staat erhaltende Macht in unser Leben einzugliedern, ist es von entscheidender Bedeutung, in welches Verhältnis die Jugend zu dieser Kunst tritt und wie stark sie ihr verpflichtet ist. Die vorliegende Werkschrift — bereits in 3. Auflage und bedeutend erweitert erschienen — berichtet einmal von dem glei-

chen Willen unserer Jugend, zum anderen gibt sie dem Führer der Einheit die nötige Grundausrichtung und die Fingerzeige zur Verwirklichung dieser Aufgabe in die Hand. Sie greift dabei das Singen — den Ausgang und das Ende jeder fruchtbringenden Musikarbeit — besonders heraus und stellt es als jene ursprüngliche Lebensäußerung hin, die wir am Volkslied bewundern und zu deren geistiger Haltung und Verpflichtung wir uns hinaufleben wollen. Von dieser Anschauung ist jedes Teilgebiet der kleinen Anweisung beseelt: der Aufruf zur Stimmpflege, das Singen auf dem Marsche, der Heimabend, die Liedauswahl, das Instrument beim Singen, Notenkenntnis, Mehrstimmigkeit und der Wettstreit. — Neben dem Gedankengut der Schrift erfreut die Frische und der Schwung der Sprache. Das Büchlein gehört nicht nur in die Reihen der Hitler-Jugend, sondern vermag auch allen anderen Gliederungen und jedem Musikerzieher in Schule und Volksleben Beherzigenswertes und manchen Antrieb zu geben. Walther Pudelko.

Carl Hagemann: Deutsche Bühnenkünstler um die Jahrhundertwende. Verlag Dr. Waldemar Kramer, Frankfurt a. M., 1940. 150 Seiten.

Die neue Veröffentlichung des Manskopfschen Museums ist in seinen wichtigsten Teilen ein Erinnerungsbuch, das uns namentlich in der zweiten Hälfte angeht, die den Opernsängern gewidmet ist. Aus guter Sachkenntnis gibt Hagemann zunächst historische Übersichten, um dann bei der neueren Zeit die einzelnen Künstler aus persönlicher Erinnerung zu charakterisieren. Ein soches Buch, von einem Theaterpraktiker geschrieben, besitzt in mancher Hinsicht dokumentarischen Wert. Eine große Epoche der Gesangskunst wird lebendig. Zahlreiche Fotos bedeutender Bühnendarsteller sind eingefügt. Einen besonderen Hinweis verdienen die Einschaltungen Hagemanns über die Hintergründe des Theaters, über die Tätigkeit bekannter Theaterleiter wie Bernhard Pollini, Julius Hofmann und Angelo Neumann. Da greift die Darstellung über das Theater hinaus in den Bereich der allgemeinen Kulturgeschichte.

Herbert Gerigk.

Musiker-Briefe. Herausgegeben von Ernst Bücken. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig. 1940. XXV. u. 508 Seiten.

Von Karl Philipp Emanuel Bach bis zu Richard Strauß und Hans Pfitzner kommen 29 Musiker in diesem handlichen Buch zu Wort. Bücken hat ein besonderes Geschick in der Auswahl ungemein bezeichnender Briefzeugnisse, die den Briefschreiber als Menschen zeigen und doch auch wieder über sein Werk und seine Kunstanschauung Wesentliches aussagen. „An die beiden Quellen, Gefühl und Erkenntnis, aus denen alle Kunst gespeist wird, wollen die Musikerbriefe den Leser unmittelbar heranführen", sagt der Herausgeber in Anlehnung an ein Goethe-Wort. Die Lektüre ist ein Gang durch die neuere Musikgeschichte. Dem Musikfreund werden die Einführung, die „Zeitliche Übersicht" und die Erklärung fremdsprachlicher Wendungen willkommen sein. 12 Abbildungen und eine Handschriftenprobe Beethovens unterstützen das Wort.

Herbert Gerigk.

Auseinandersetzung um einen Musikerroman

H. von Wedderkop: Die falsche Note. Ein Musikerroman. Verlag Scientia A. G. Zürich. 1940. 375 Seiten.

Dieser Musikerroman wird von zwei Problemen getragen. Einerseits von dem uralten musikästhetischen „Form und Inhalt" oder auch, wie es hier geschieht, dargestellt durch die gegensätzlichen Vertreter der Musik Bachs und Beethovens. Anderseits dilettantische Betriebsamkeit und künstlerische Zurückgezogenheit. Die verschiedenen Anschauungen werden durch einzelne Personen und ihre Tätigkeit charakterisiert, und alles in allem entsteht daraus ein buntes Bild vom Musikleben einer rheinischen Großstadt, in diesem Falle Köln. Es muß unbedingt anerkannt werden, daß sich dieser Musikerroman durch die zugrunde liegenden Fragestellungen von dem üblichen kitschigen Musikerroman unterscheidet, auch die Art der Darstellung kann durchaus fesseln, nur läßt er den musikliebenden Leser vollkommen unbefriedigt.

Abgesehen davon, ob musikästhetische Fragen sich überhaupt in Romanform behandeln lassen, sind die so tiefgründig erscheinenden Gespräche und Gedankengänge äußerst oberflächlich. Der Geiger Leo Kinsky, der sich Bachscher Musik, Mathematik und Kant widmet, wird vom Verfasser anscheinend allein als Künstler anerkannt. Ihm gegenüber stehen Menschen, die aus gesellschaftlichem Ehrgeiz oder um die eigene Langeweile zu bekämpfen in das Musikleben der Stadt eingreifen wollen. Dadurch, daß diese Persönlichkeiten musikalische Dilettanten, im schlechten Sinne des Wortes, sind, bleiben alle Gespräche, die die oben erwähnten musikästhetischen Fragen berühren, entsprechend unergiebig. Daß es aber der Sinn einer Dichtung sein soll, viele unbedeutende Menschen vor die Phantasie des Lesers zu führen, scheint doch sehr fraglich. Daß es diese Menschen gibt, ist natürlich nicht bestritten. Aber auch die positive Erscheinung des musikalischen Dilettanten wird in beinahe zynischer (leider nicht humorvoller) Weise zur Lächerlichkeit verurteilt.

Das Programm eines Quartettabends beginnt folgendermaßen: „Zuerst kam der alte Papa Haydn, das Ehepaar Wermes liebte es, mit ihm zu beginnen, mit seiner Gradheit, seiner Gläubigkeit gab er die Grundlage für den Abend. Es fehlte so alle und jede Schlechtigkeit in dieser Musik, man tat nicht einmal so, als ob man ein Bösewicht wäre, wie das bei Mozart vorkam. Kinsky spielte mit einer Art souveräner Gleichgültigkeit, das perlte alles so glatt herunter, ohne daß auch nur eine einzige Note nicht ihr Recht bekommen hätte" (S. 28). „Selbstverständlich war es mit Haydn nicht abgetan, vor dem Essen kam noch ein Mozart dran. Man konnte deutlich feststellen, daß Kinsky allmählich wärmer wurde. Erstens lag ihm Mozart mehr, wenn er ihn auch ein bißchen zu elegant, ein bißchen zu seidig fand, etwas zuviel ‚gute Kinderstube' — aber immerhin war mehr Form da, und es war da auch nicht die bürgerliche Note, die ihn bei Haydn oft störte. Aber vor allen Dingen spielte man sich jetzt sichtbar an das Abendessen heran, wovon die natürliche Folge war, daß der letzte, der Allegrosatz mit einer geradezu knatternden Frische und Lebendigkeit zu Ende gespielt wurde" S. 29). Demgegenüber Kinskys eigene Ansichten: „Bei ihm, seinem Abgott — konnte man da überhaupt noch von Leidenschaft reden? Konnte man etwa so einer durch das menschliche Dasein dröhnenden Bachschen Orgelfuge noch mit so einem Wort wie ‚Leidenschaft' gerecht werden?" (S. 33). „Sie wissen, bemerkte Kinsky, daß es immer mein Prinzip gewesen ist, mit den schweren Dingen anzufangen und mit den leichten aufzuhören. Benutzen Sie die Fuge als Fingerübung und hören Sie auf mit der Tonleiter. Sie wissen, daß die Tonleiter in Wirklichkeit das Schwerste ist, was es gibt. Eine Tonleiter rein und gleichmäßig auf und ab zu spielen, ohne Schwellung und vor allen Dingen ohne Ausdruck, ist das, was Sie sich unbedingt angewöhnen müssen, wenn Sie mal ein großer Spieler werden wollen" (S. 36).

Es fehlt auch nicht an Geschmacklosigkeiten in der Ausdrucksweise: „Vielleicht zu Anfang ein paar Bonbönchen, ein paar alte Italiener vielleicht, und hinterher ein paar kleine ‚Bäche'" (S. 8) — so spricht kein Künstler, der seine Kunst ehrt. Leider ließen sich ähnliche Ausführungen noch vielfach anführen, die, auch wenn sie nicht die Musik betreffen, zum mindesten überflüssig sind. Da wird so nebenher von einer „harmlosen Geisteskranken" erzählt, die „der Liebling des Hauses" ist (S. 137). Oder man kommt „auf Kant zu sprechen, von dem Kinsky behauptete, daß nichts auf der Welt seiner Prosa gleichkäme" (S. 92). Auch der Gegenspieler des Bach-Vertreters Kinsky — der „Beethoven-Vertreter" — Dirigent Paustian, ein bißchen sehr engstirniger Musiker, kommt bei einer der üblichen Auseinandersetzungen nur zu folgendem Ausruf: „Hochinteressant,

meinte der Dirigent, indem er ins Ironische schlug. Hochinteressant, man lernt ja immer wieder zu. Beethoven nur ‚menschlich' und Bach nur ‚Form', interessant und praktisch zugleich, diese Einteilung!" (S. 179).
So stehen sich in diesem Roman ziemlich beschränkte oder nicht ernst zu nehmende Persönlichkeiten gegenüber, die einen ohne eine wirklich brauchbare Arbeit zu leisten — die anderen ohne ihrem künstlerischen Streben einen rechten Sinn geben zu können. Was soll uns heute solch ein Buch?

Lili Dietig.

Das Musikleben der Gegenwart

Salzburger Musiksommer

Wer immer Salzburg besucht, ist von dem anmutigen Zusammenspiel landschaftlicher Reize und künstlerischer Werte begeistert. Die erhabene Stille einer reichen Vergangenheit wird lebendig, voll Wirklichkeit und Lebenslust, weil hier die Natur auch in der Übertragung auf die Kunst den ganzen Wohllaut der Landschaft zum Klingen bringt. Wo ist noch eine solche geistige Landschaft im großdeutschen Raum, in der nordischer Geist und südliche Sinnenfreude einander so harmonisch die Hand reichen! Hans Sachs sang einst einen „Lobspruch der Stadt Salzburg", Bettina von Arnim schwärmte in einem Brief an Goethe von dem Reichtum der Stadt, „wo sich der Vorhang allmählich vor Gottes Herrlichkeit teilet, und man sich nur verwundert, daß alles so einfach ist in seiner Größe". Daß in Salzburg Wolfgang Amadeus Mozart und Hans Makart geboren wurden, hat schon seine symbolische Bedeutung. Der Geist der Schönheit und Anmut ist in ihr zu Hause.

Deutsche Dichter erleben deutsche Musik

Auch ohne Festspiele, die in diesem Sommer unterblieben, hat Salzburg ein reges Kulturleben, dank vor allem des unermüdlichen Einsatzes des allen Fragen der Kunst begeistert aufgeschlossenen Regierungspräsidenten und Gauhauptmanns Dr. Albert Reitter. Zahlreiche Dichter, unter ihnen Wilhelm Schäfer, Josef Weinheber, Bruno Brehm, Ernst Guido Kolbenheyer, Will Vesper, weilten als Gäste des Reichsgaues und der Stadt in Salzburg zu einer Tagung, die fernab von jedem „Betrieb" eine innige Gemeinschaft schuf und in dem Gefühl der Kameradschaft und schicksalhaften Verbundenheit ihren schönsten Ausdruck fand. Zu ihnen sprach im Leopold-Mozart-Haus am Makartplatz Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, über den „Lebensstil des Deutschen". Die deutsche Kultur habe die Belastungsprobe des Krieges überstanden. Musik sei nicht nur in Augenblicken der Weihe, sondern erst recht im Alltag nötig. Aber auch Musik als Entspannung solle reine Musik sein. In der Kunst komme es in erster Linie auf den Stil an (der nach unserer Meinung mit dem Worte „Haltung" am deutlichsten umschrieben wird); die Begriffe Volk und Masse zu verwechseln sei gefährlich. Bei der Besprechung der Beziehungen zwischen Textdichter und Komponisten forderte Peter Raabe eine Anerkennung des Textdichters auch in der Öffentlichkeit. Heute stehe das Kunstwerk vielfach noch hinter dem Künstlertum zurück, indem man die Auffassung und Interpretation des Künstlers für wichtiger erachte als das Werk selbst. Hier begegneten sich Peter Raabe und Hans Pfitzner auf derselben Ebene in der wohl niemals der Diskussion entrückten Frage von Werk und Wiedergabe.

Die Größe und Einmaligkeit einer sich selbst im Dienst am Werk verzehrenden Interpretation erlebten die Dichter und mit ihnen ungezählte Zuhörer in dem Konzert der Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwänglers Leitung. Wie gewann Beethovens „Achte" unter seinen ekstatisch befeuernden Händen rhythmische Ausprägung und träumerische Kantabilität, wie dramatisch setzte Furtwängler die breit strömende triumphale Hymnik des Finales von Brahms' Sinfonie in c-moll an, und wie grandios wuchs Wagners Trauermusik aus der „Götterdämmerung" zu der erschütterndsten Heldenklage deutscher Musik! Dieses Konzert bedeutete zugleich den Höhepunkt der Konzertreihe der Wiener Philharmoniker, die aus dem Salzburger Musikleben schwerlich hinwegzudenken sind. Die Anziehungskraft, die die Stadt unausgesprochen auf alle Künstler ausübt, hat auch die Wiener Philharmoniker in ihren Bannkreis gezwungen. Seit dem Jahre 1877 sind sie immer wieder gen Salzburg gefahren, um in der Atmosphäre dieser musikseligen Stadt ihr unerhörtes Können zu entfalten. Der Glanz ihrer Streicher, der pastose Vollklang ihrer Bläser und die

Kultur des Zusammenspiels bedürfen keiner rühmenden Worte. Das Orchester ist die Verkörperung der Vollkommenheit im einzelnen wie im ganzen. Unter Hans Knappertsbusch, der Bruckners 7. Sinfonie mit auffallenden Zäsuren deutete. Karl Böhm und Franz Lehár haben die Wiener Philharmoniker in sechs Konzerten ein wahres Fest bereitet, das mit stürmischer Dankbarkeit aufgenommen wurde. Über die ursprünglich vorgesehene Zahl von sechs Konzerten und zwei Serenaden hinaus folgte dann ein siebtes unter Wilhelm Furtwängler, das am nächsten Tag sogar noch wiederholt werden mußte.

Eine Ausstellung der Wiener Philharmoniker

Daß das berühmte Orchester in seinem Wirken ein kostbares Stück Musikgeschichte verkörpert, zeigte eine kleine Ausstellung von Originalbriefen aus seinem Besitz, die in Vitrinen im Foyer des Festspielhauses gezeigt wurden. Da widmet Anton Bruckner in einem Brief seine 2. Sinfonie. In einem anderen Brief bittet er, von der Aufführung seiner „Siebenten" abzusehen „aus Gründen, die einzig der traurigen lokalen Situation entspringen, in bezug der maßgebenden Kritik, die meinen jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte". Erst nach fünf Jahren hat Bruckner die Widerstände der Wiener Musikkritik so weit überwunden, daß er den Philharmonikern für die Aufführung seiner 3. Sinfonie unter Hans Richters Leitung danken kann. Die bescheidene Natur von Johannes Brahms kommt in einem anonymen Brief zum Ausdruck, in dem der Komponist als „Ein wahrer Freund und Verehrer" den sehr geehrten Herrn Philharmonikern 500 Gulden als „kleines Zeichen herzlicher dankbarer Sympathie" übersendet. Caroline van Beethoven, die Nichte des Komponisten, und auch Franz Schuberts Nichte Therese danken dem Orchester für eine Unterstützung. Ein Brief Otto Nicolais aus dem Jahre 1841 enthält die Gründung des Philharmonischen Orchesters, ein Schreiben von Peter Cornelius die Einrichtung der Fantastischen Sinfonie von Hector Berlioz in fünf Sätzen. Daß das Orchester eine herzliche Freundschaft mit Richard Strauß verbindet, zeigt die den Wiener Philharmonikern gewidmete „Fanfare". Einem kleinen Kreis von Kennern ist die Ausstellung von Geigenzetteln aus der „Sammlung Schreinzer bei den Wiener Philharmonikern" gewidmet mit Stücken von Stradivari, Nicolo und Hieronymus Amati, Bergonzo Costa, David Techler und Gasparo da Sola.

„Mozart-Musik in Salzburg"

Dem Genius Mozarts bereitete das Mozarteum in einer Folge von Orchester- und Kammerkonzerten, Serenaden und Ballettaufführungen eine festliche Huldigung. Alle Denkmalpflege ist Götzendienst, wenn sie nicht die Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart zu schlagen weiß und in ehrfürchtiger Gesinnung und Bejahung des Wesenseigenen dem Werk dient. Für Salzburg, das in dem Geburtshaus Mozarts eine „Casa santa" besitzt, bedeutet der Name Mozart kein billiges Aushängeschild, sondern das Bewußtsein einer Verpflichtung zu immerwährender Bereitschaft, dem Werk ihres größten Sohnes zu jeder Stunde in vorbildlichen Aufführungen zu dienen. Denn nur in ihnen lebt er weiter als die vollkommenste Erscheinung musikalischer Begabung und Begnadung. „Mozart-Musik in Salzburg" — unter diesem schlichten Titel waren die fünfzehn Veranstaltungen zusammengefaßt, die einen ebenso vielseitigen wie farbigen Querschnitt durch das Schaffen Mozarts vermittelten. Wenn auch in der Ankündigung nicht von einem „Musikfest" die Rede war, so bestätigte der Verlauf der „Mozart-Musik" in künstlerischer Beziehung ihren festlichen Charakter in dem Sinne, wie ihn Nietzsche einmal über Bayreuth aussprach: „Damit ein Ereignis Größe habe, muß zweierlei zusammenkommen: der große Sinn derer, die es vollbringen, und der große Sinn derer, die es erleben." Das Mozarteumsorchester unter Dr. Willem van Hoogstraten trug den Hauptteil an dem Gelingen der Musikwochen, die auch mit dem Wechsel des Schauplatzes zwischen Festsaal des Mozarteums und Landestheater, Hof und Rittersaal der Residenz den besonderen Charakter der Vortragsfolgen betonten. So manche Kostbarkeit aus der Fülle von Mozarts Schaffen wirkte wie eine Entdeckung. Da erklang in einer Serenade neben dem Divertimento (KV. 136) die „Nächtliche Serenade für zwei kleine Orchester". Das von Professor Georg Steiner geführte Mozarteumsquartett musizierte das d-moll-Streichquartett in geschliffenem Zusammenspiel. Elly Ney spielte die Klaviersonate A-dur und in einem Orchesterkonzert das Klavierkonzert in B-dur. Über ihrem Spiel wacht ein eindringender Kunstverstand, ohne das Improvisatorische ihrer Natur einzuengen. Neben zahlreichen bekannten, das heißt: vielgespielten Sinfonien (Es-dur, g-moll, Jupiter) brachte Dr. van Hoogstraten die Konzertante Sinfonie für Violine und Viola, deren Soloparts von Christa Richter und Karl Stumvoll mit schönem Ton interpretiert wurden. Anneliese Schloßhauer sang mit lebendigem Ausdruck die Altarie „Ombra felice", deren dramatischer Aufriß bei aller barocken Verzierung eigenen Wuchs verrät. Dr. Willem van Hoogstraten führte sein Orchester mit klarem Stilgefühl und rhythmischer Feinheit. In dem Klarinettenquintett blies Professor Leopold Wlach mit schmelzreicher Kantabilität die Bläserstimme. Eine phantasievolle Ausdeutung des „Idomeneo"-Balletts und der „Petits riens" schenkte Hanna Kammer mit der Tanzgruppe des Landestheaters und dem Dresdener Solotänzer Fritz Schulz, feinfühlig begleitet vom

Mozarteumsorchester unter Maximilian A l b r e c h t. Eine dramatisch kraftvoll gesteigerte Aufführung des „R e q u i e m" stand unter der temperamentvollen Leitung des Münchener Staatskapellmeisters Meinhard v o n Z a l l i n g e r. Das von dem in instrumentaler Klarheit schwebenden Sopran von Felicie H ü n i - M i h a c s e k angeführte Soloquartett (Anneliese Schloßhauer, Julius Patzak und Georg Hann) und der Münchener Domchor schufen eine Wiedergabe von eindringlicher Größe und milder Verklärung.

Arbeitstagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung

„So lange in der Musik Originalität, Reichtum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmut, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohllaut und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntnis der musikalischen Architektonik und überall herrschendes Maß dem Komponisten Anspruch auf dauernden Ruhm gewährt, darf man um die Unvergänglichkeit des Namens W. A. Mozart nicht besorgt sein." Mit diesen begeisterten Worten des im Jahre 1877 verstorbenen Mozartforschers Ludwig von Köchel beschloß auch der älteste der in Salzburg zur Arbeitstagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung anwesenden Gelehrten, Geheimrat Professor Dr. Adolf S a n d b e r g e r, seine beim Huldigungsakt in Mozarts Geburtszimmer gehaltene Ansprache, die die Kranzniederlegung an dieser Weihestätte begleitete. Im Namen des Beethoven-Hauses in Bonn legte Professor Dr. S c h i e d e r m a i r ebenfalls einen Kranz nieder. Dann sprach im Mozartmuseum Dr. Otto K u n z über die Wege des Ausbaues des Museums, dessen bauliche Erneuerung erst nach der Heimkehr der Ostmark verwirklicht werden konnte.

„M o z a r t u n d d i e G e g e n w a r t" war der Titel eines Vortrages von Ludwig Schiedermair, der die mannigfachen Wandlungen verfolgte, denen im Verlauf der anderthalb Jahrhunderte seit Mozarts Tod das Persönlichkeits- und Werkbild des Komponisten unterworfen war. Erschien seine Gestalt den Zeitgenossen revolutionär, so betrachteten die Nachfahren sie als die Verkörperung des vollendeten Ebenmaßes im Sinne eines romantischen Idealbildes. Die mitreißende Beschwingtheit seiner Schöpfungen verwechselte man nicht selten mit oberflächlicher Galanterie. Das verfälschte Bild des spielerischen Rokokomusikers mit auffrisiertem Kopf und koketter Haarschleife wurde dann durch einen realistischen, „sachlichen" Mozart abgelöst. Schiedermair wies mit Nachdruck auf Mozarts unbeirrbar nationale, nicht kleindeutsche Haltung hin, der er in seinen Briefen immer wieder Ausdruck verlieh. Das deutsche Erbe seiner Musik stammt nicht nur aus der Kunst Süddeutschlands, sondern ebenso aus mittel- und norddeutschen Bereichen. Ein klingendes Beispiel stand sogar am Beginn der Tagung, die Übertragung der d-moll-Fuge aus J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" für Streichtrio mit einem einleitenden Adagio. Man kann in dem Werk mit gutem Recht eine Verbeugung Mozarts vor Bach erblicken, wie überhaupt in seiner Polyphonie und Kontrapunktik ein stark ausgeprägter norddeutscher Zug steckt. „Nie ist Mozart zum ausgesprochenen Wiener Musiker geworden, der Wesenskern seiner Werke ist eine in sich geschlossene Welt, die wir der deutschen musikalischen Klassik zusprechen, weil in ihr das Gleichgewicht der menschlichen schöpferischen Kräfte und des Seelischen, der Phantasie und des Geistigen, in idealer Weise erreicht ist.

Daß die Ergebnisse der auf der Rassenlehre aufbauenden Wissenschaften auch für die Betrachtung der Musik neue Methoden und eine neue Schau verlangen, wies Professor Dr. Hans E n g e l (Königsberg) nach, wenn er auch die Schwierigkeiten der Erforschung der Musik vom rassischen Standpunkt aus nicht verschwieg. Professor Dr. Erich S c h e n k (Wien), der „Über Tonsymbolik bei Mozart" sprach, wies auf die Schöpfung immer neuer Themen aus einem Grundtypus hin, mit dem in „Figaros Hochzeit" die Personen des Spiels charakterisiert werden. Die Erkenntnis dieser sprachlichen Zusammenhänge sei wesentlich für das Erleben Mozartscher Musik und Geistigkeit. Schenk sieht in diesen symbolischen Formeln für die Hauptpersonen schon eine gewisse Vorbereitung der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Dr. Erich V a l e n t i n, der Leiter des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung, sprach über Mozart und die Dichtung seiner Zeit. Dr. Friedrich B r e i t i n g e r (Salzburg) über die Beziehungen der Familie Mozart zu einigen Salzburger Hofmusikerfamilien, zu Johann Ernst Eberlin, der wie Mozarts Vater Leopold ein Schwabe war, zu Eberlins Schüler Adelgasser und zu dem Hoftrompeter Schartner, der als Anhänger Gottscheds Verse schmiedete und auch den „Idomeneo" für Mozart übersetzte. Professor Dr. Alfred O r e l (Wien) verfolgte die Schicksale Mozarts in Wien, das ihm trotz aller Enttäuschungen zu einer Stätte des Heimfindens und der Erfüllung seiner Sendung wurde. Über „Studien an Mozarts Klavier" sprach Professor Dr. Rudolf S t e g l i c h (Erlangen), der Mozarts eigenen, vom Mozarteum aufbewahrten Flügel eingehend studierte, um aus ihm eine wissenschaftlich stichhaltige Klanganschauung zu gewinnen. Durch Vergleiche mit anderen Instrumenten der Zeit und unter Berücksichtigung der mit der Zeit erfolgten Einbuße an Klang kommt Steglich zu der Feststellung, daß die Mozart-Technik auf dem alten Instrument

einen kernigen, herzhaften, schlanken, besonders in der Tiefe aber auch vollen und stets klar umrissenen Ton erzielt, der nichts gemeinsam hat mit den modernen Instrumenten entlockten orchestralen Klanggewalten. Professor Dr. Adolf Sandberger (München) berichtete über „Die Münchener Haydn-Renaissance" und die Erforschung von über 150 bisher unbekannten Werken Josef Haydns, die er mit eigenen Kräften und eigenen Mitteln der Öffentlichkeit zugänglich machte. Er kennzeichnete die besondere Stellung Haydns in der Entwicklungslinie von Bach zu Mozart und stellte fest, daß von Haydn der gerade Weg zur Romantik führt. Wenn der Leiter des Forschungsinstituts bei der Begrüßung der Teilnehmer auf die besonderen kulturellen Kriegsleistungen Salzburgs hinwies und ihren Charakter als „geistige Waffenführung" unterstrich, so hat dieser letzte „Appell" der deutschen Mozart-Forscher vor dem Kongreß im 150. Todesjahr des Komponisten im nächsten Jahr erneut die kulturpolitische Rolle Salzburgs im Großdeutschen Reich bestätigt.

Friedrich W. Herzog.

Zoppoter Wagner-Festspiele

Der „Holländer" im Walde

Wie Bayreuth, so hat auch Zoppot in diesem Kriegssommer seine Wagner-Festspiele auf der Naturbühne in vollem Umfang durchgeführt. Begonnen wurde mit Wiederholungen des im Vorjahr mit außergewöhnlichem Erfolg gegebenen „Tannhäuser". Wieder übte diese Aufführung, die ja dem Auge besonders viel zu bieten hatte, große Anziehungskraft aus. Während hier die stärksten szenischen Eindrücke von der fast ohne Zutaten als Schauplatz dienenden Waldlandschaft der Bühne ausgingen, mußte dieses Landschaftsbild im „Fliegenden Holländer", der Sensation der diesjährigen Festspiele, in eine ganz anders geartete Natur verwandelt werden. Mit den Mitteln des Illusionstheaters wurde eine Kulissenwelt geschaffen, die, mit der wirklichen Natur vermengt, sich gegen diese zu behaupten hatte. Ein gewagtes Experiment war dieses „Seestück im Walde", jedenfalls eine verblüffende technische Leistung der Inszenierung von Hermann Merz, wenn auch zum Zustandekommen der Illusion manchmal ein hohes Maß von Bereitschaft beim Zuschauer vorausgesetzt war. Wie mit dem Meer zwischen Bäumen, dem künstlichen Sturmesgeheul im friedlichen Walde oder am Schluß nach dem Untergang des Holländerschiffes mit dem die Apotheose andeutenden Feuerzauber und Strahlenkranz hat man sich auch in dem vor Dalands Haus spielenden Mittelakt, der zur düsteren Farbe der äußeren einen wirksamen Gegensatz bildet, mit manchen Ungereimtheiten abzufinden. Solche Kompromisse bringt ja die Verpflanzung fast jedes Wagner-Werkes auf die Naturbühne mit sich.

Unter Karl Tutein, dem neuen Danziger Opernleiter, der den „Tannhäuser", und Robert Heger, der den „Holländer" betreute, war ein Ensemble hervorragender Sänger beteiligt, wie es sonst hier nicht zu hören ist. Dies allein könnte eine solche, den weitesten Volkskreisen zugängliche Aufführung rechtfertigen. Maria Reining (Wien) und mit ihr abwechselnd Cäcilie Reich (München) sangen die Elisabeth, Anny Konetzni (Wien) und Inger Karén (Dresden) die Venus der Pariser Fassung und die Senta. Mit Hans Grahl, einem unkonventionellen Tannhäuser mit jugendlich-schlanker Stimme, alternierte auch als Erik Karl Buschmann aus Königsberg. Gesanglich überragende Leistungen boten Hans Hermann Nissen (München) und Josef Herrmann (Dresden) als Vertreter des Holländers und Sven Nilsson (Dresden), dessen prächtiger Baß keinen Sommer in Zoppot fehlt, als Landgraf und Daland abwechselnd mit Ferdinand Frantz (Hamburg).

Allabendlich bewegten sich die Besuchsziffern um siebentausend und mehr. Auch zahlreiche Wehrmachtsangehörigen, darunter vielen Verwundeten, wurde hier der Zugang zum Erlebnis des Wagnerschen Bühnenwerkes erschlossen.

Heinz Heß.

Verdi-Ausstellung in Rom

Mit den internationalen Musikfesten in Venedig gehen regelmäßig Kunstausstellungen — die moderne Biennale mit einer klassischen wechselnd — Hand in Hand, und seit den letzten Jahren begleitet den Florenzer Musikmai immer auch eine Schau alter italienischer Kunst — heuer erstmals eine Ausstellung von Entwürfen des Theaterarchitekten Bibiena, also in sinnvollem Zusammenhang mit dem „Fest der Oper" selbst. Dazu sind in diesem Jahre noch zwei weitere gekommen: erst in Genua die Paganini-Schau, über die bereits berichtet worden ist, dann in Rom eine Verdi-Ausstellung noch beträchtlicheren Umfangs. Diese verdankte ihre Entstehung einem besonderen Anlaß: Mussolini hat vor einiger Zeit die Briefe Verdis an den Juristen und Politiker Giuseppe Piroli, den vertrauten Freund des Meisters und Großvater des gleichnamigen Generals, von diesem geschenkt er-

halten und der Reale Accademia d'Italia in Rom zur Betreuung und Herausgabe überwiesen.
Die Eröffnung der Schau, die in ein paar Sälen des Gebäudes der Akademie gezeigt wird, fand auch in Gegenwart von Mussolini, anderen offiziellen Persönlichkeiten sowie Mitgliedern der Familien Carrara-Verdi und Piroli statt. Luzios Weiherede vermittelte ein treffendes Bild des Menschen Verdi, der weder Ehrsucht gekannt noch persönliche Vorteile angestrebt habe, der im Glanze seines Ruhmes Bescheidenheit gezeigt habe, als Schaffender streng gegen sich selbst gewesen sei, nachsichtig, freigebig gegen andere, im Besitz tiefer künstlerischer Erkenntnisse, die er in schöner Weise einer vaterländischen Denkungsart dienstbar gemacht habe. Mit einem kurzen Konzert des Orchesters der Königlichen Akademie unter Molinaris kraftvoller Leitung wurde die Feier abgeschlossen. Die Spielfolge enthielt außer dem Vorspiel zum vierten Akt von „La Traviata" und der Ouvertüre zur „Sizilianischen Vesper" die unveröffentlichte „Aida"-Ouvertüre, die Verdi — mit Recht — verworfen und durch das bekannte Vorspiel ersetzt hat.
Über den Inhalt von unbekannten Briefen, die in einer Ausstellung in Vitrinen untergebracht sind, kann man natürlich nicht ohne weiteres abschließend berichten. Hier sei auf Grund von Angaben eines Fachgenossen, der die gezeigten Schriftstücke einsehen durfte, nur folgendes mitgeteilt: Viele Briefe gewähren über das Biographische hinaus tiefe Einblicke in die Ästhetik des Tondichters. Vor allem verteidigt er die italienische Musik seiner Tage gegen den Vorwurf der „Dekadenz", den er für ein Schreckgespenst erklärt, das seit Marcello zu allen Zeiten wiedergekehrt sei; er nennt sie weniger „konventionell" und ausdruckswahrer als die der Vergangenheit (womit er wohl auf seine unmittelbaren Vorläufer im Opernfach anspielt) und betont, daß das Orchester jetzt eine Bedeutung wie nie zuvor erlangt habe. Die Musik seines Landes begreift er im wesentlichen als Theatermusik; die Konzertmusik entspreche mehr der deutschen Wesensart. Hohes Lob spendet er dem deutschen Tonschaffen, weil es dessen Vertreter verstanden hätten, es „in seiner Eigenart zu erhalten und zu einer rationalen Kunst zu erheben." Diese gewiß auf den Bayreuther Meister gemünzten Worte ergänzt ein wohl zu hartes Urteil über das italienische Tonschaffen: „Europa, die Welt besaß ehemals zwei musikalische Schulen: die italienische und die deutsche (die andern sind nur Zweige der beiden); von fremden Schönheiten bezaubert, haben wir die eigenen verleugnet; der Erfolg davon — das Chaos." Der musikalische Aufbau seines Landes liegt dem Tondichter überhaupt sehr am Herzen; er fordert Unterstützung für die Operntheater und Konservatorien und nimmt Stellung zu musikerzieherischen Aufgaben. Merkwürdig erscheint uns da besonders seine Auffassung der Heranbildung junger Tonsetzer. Diese sollen fleißige Kontrapunktübungen machen, aber ausschließlich auf Grund der alten Meister. „Keine Studien nach den modernen!" Denn er ist der Meinung, daß der angehende Schaffende nur auf solche Weise zu einem selbständigen Stil gelange und sich nicht auf das verbreitete moderne Schema festlege. Wenn der junge Tonsetzer strenge Übungen im alten Stil gemacht habe, werde es für ihn immer noch Zeit sein, die zeitgenössischen Werke zu studieren, ohne daß er Gefahr laufe, ein bloßer Nachahmer zu werden. Trotz seiner Anteilnahme an musikerzieherischen Fragen weigerte sich Verdi beharrlich, die Leitung eines Konservatoriums zu übernehmen. Er wollte sein freier Herr und Landwirt bleiben und „ab und zu einige Noten schreiben". Nur diese wenigen Andeutungen über den Inhalt der Schriftstücke. Man sieht der Herausgabe mit Spannung entgegen.
Außer dem Briefwechsel Verdi-Piroli lagen unter Glas und Rahmen Zuschriften von Giuseppe Strepponi an den geliebten Meister aus, von Arrigo Boito und anderen Freunden. Den Buchstabenschriftstücken schlossen sich zahlreiche Abschriften von Werken Verdis an: die Partituren von Rigoletto, Troubadour, Maskenball, Falstaff, eines Teils des Requiems u. a. m.; dazu Niederschriften sonstiger Gesangs- und Instrumentalwerke. Eine bloße Handschriftenschau würde aber den romanischen Besucher zu „streng" anmuten. (Man machte schon vor ein paar Jahren bei der Internationalen Musikausstellung in Luzern die Bemerkung, daß die Italiener und Franzosen die einzigen Beteiligten waren, die ihre Säle mit Bedacht auch für das Auge wohlgefällig ausgestaltet hatten.). Daher waren die Räume durch Abbilder des Meisters — Originalbildnisse und -büsten, Karikaturen u. dgl. — sowie anderen Schmuck — Szenenbilder, Figurinen aus den Opern des Tondichters usw. — in willkommener Weise belebt.

Max Unger.

Drei festliche Reger-Tage in Sondershausen

Zum 50. Male kehrten die Tage wieder, da der siebzehnjährige Max Reger in Sondershausen das Fürstliche Konservatorium besuchte. Im April 1890 war er auf den Rat von Dr. Hugo Riemann nach der etwa 6000 Einwohner zählenden Residenzstadt an der Hainleite gekommen, in der er eine

ungemein erkenntnisreiche und herrliche Zeit verbrachte. Vor allem hatten es ihm auch die Lohkonzerte angetan, die er fleißig besuchte und die ihn erstmals mit dem sinfonischen Werk von Beethoven und Brahms bekanntmachten. Die Lohkonzerte, eine Gründung des kunstsinnigen Fürsten Günther Friedrich Karl, bestehen seit 1802. Alljährlich werden sie einen Sommer lang im „Loh", einem idyllischen Konzertplatz im Sondershäuser Park, bei freiem Eintritt geboten, ein Beispiel künstlerischer Musikpflege, das einzigartig bestehen dürfte.

Stadt, Konservatorium und Lohorchester veranstalteten nun zur 50. Wiederkehr der Studienzeit Regers ein dreitägiges Musikfest, das nur Werke Regers enthielt und das, was rückhaltlose Anerkennung verdient, ausschließlich von heimischen Kräften bestritten wurde. Das Lohorchester ließ im „Loh", das rund 5000 Besuchern Platz bietet, in zwei Konzerten die Serenade op. 95, ein leider weniger bekanntes Werk feinsinnigen Gepräges, die Hiller-Variationen, die Lustspielouvertüre, die Ballettsuite, die Beethoven-Variationen und die Vaterländische Ouvertüre (im Ausklang wirksam chorisch unterbaut) unter der Leitung des feinfühligen Carl Maria Artz in zwingender Gestaltung erstehen. In einem Kammermusikabend spielten Alfred Gallitschke die Telemann-Variationen, das Nowack-Quartett das Streichquartett Es-dur und Kammermusiker Ernst Rauschenbach die drei Suiten für Viola solo op. 131d, eine seltene Gabe im Konzertsaal. Geistliche Musik wurde in der weiträumigen Trinitatiskirche von der Sopranistin Jenni Artz, dem Organisten Hermann Wolff und Chören der Stadt unter der Betreuung von Kantor Emil Ibe in weiheinniger Beseelung geboten. Eine Gedenkstunde führte die Reger-Freunde in das festlich geschmückte Konservatorium. Direktor Carl Maria Artz ließ hier beredt die Erinnerung an Reger und Sondershausen aufleben, und eine kleine Ausstellung, durch Geschenke von Frau Reger bereichert, wies anschaulich auf Leben und Werke des Meisters hin. Für Sondershausen aber darf das wohlgelungene, auch von Frau Elsa Reger und vielen Gästen aus dem Reich besuchte Reger-Fest als der erfreuliche Beweis tatenfroher und bodenständiger Musikpflege und kultureller Verpflichtung gewertet werden. Den rühmenswerten Einsatz lohnte der zahlreiche Besuch aller Veranstaltungen. In der stolzen Reihe der Reger-Feste beansprucht das im kleinen Sondershausen einen besonderen Platz. F. O. Eckardt.

Oper

Dresden: Von dem Programm, das uns im Sommer 1939 die Leitung der Sächsischen Staatsoper für die nächste Spielzeit verhieß, ist im Kriegswinter das allermeiste in Erfüllung gegangen. Damals stand man am Abschluß festlicher Dresdner Opernwochen: ein großes Stück des Straußschen Bühnenschaffens war in musterhaften Neuinszenierungen, getreu den Verpflichtungen einer alten Dresdner Tradition, vor die Sinne gezaubert worden, darunter die „Frau ohne Schatten", „Feuersnot", „Elektra" — überhaupt der „unpopuläre" Strauß. Ein unerreichtes Muster der Strauß-Interpretation blieb auch unsere „Daphne" unter Böhms und Hofmüllers Leitung. Den Auswirkungen des Musiksommers 1939 — auch die Dresdner Philharmonie hatte sich mit einem inhaltschweren Reger-Pfitzner-Strauß-Zyklus beteiligt — wäre zweifellos nachträglich noch mehr Beachtung geschenkt worden, wenn nicht der Kriegsausbruch das Denken und Fühlen auf ganz andere Ziele hingewiesen hätte. Die Frage nach der veränderten Sinngebung der Künste lenkte von festlichen Repräsentationen und ähnlichen schönen Friedensdingen ab und ließ das Problem der kulturellen Offensive neben dem Sieg unserer Waffen auf den Schlachtfeldern brennend akut werden. Heute sehen wir in Dresden wie überall auf einen an künstlerischen Gewinnen überreichen Musik- und Theaterwinter zurück und stehen mitten in den verheißungsvollen Anfängen einer neuen Spielzeit mit weitausgreifenden Programmen. —

Über die wichtigste Neuheit der verflossenen Saison, die Oper „Romeo und Julia" von Sutermeister, wurde gesondert in diesen Blättern berichtet. Es ist zu sagen, daß das interessante, anspruchsvolle Werk sich im Repertoire gehalten hat und als eines der ersten der Spielzeit 1940/41 in Szene geht (mit der begabten Christel Goltz in der weiblichen Hauptrolle an Stelle von Maria Cebotari). — Eine ungemein packende „Meistersinger"-Inszenierung stand als Eingangstor über der letzten Spielzeit (eine schöne Regieleistung des neuen, aus Braunschweig gekommenen Oberspielleiters H. Arnold, eine entsprechend beglückende Tat des Bühnenbildners Adolf Mahnke und ein geradezu sensationelles Erstauftreten des neuen Dresdner Heldenbaritons Joseph Herrmann als Hans Sachs). — Dr. Karl Böhm, der diesem Abend vom Pult her die Vollendung im Musikalischen gab, sicherte während der nachfolgenden Spielzeit als Dirigent, als künstlerischer und organisatorischer Leiter unserer Staatsoper die gleichbleibende Qualität aller Leistungen des Instituts. Seiner Verdienste um die Wiedergabe der Sutermeisterschen Oper wurde früher gedacht; es muß dazu bemerkt werden, daß eine von Böhm betreute Aufführung unter allen Umständen das künstlerische Gesicht der Premiere behält. Das gilt also auch von seinen illustren Wiedergaben der großen Wagnerschen Dramen, ferner der Werke Mozarts, Beethovens, Strauß', Verdis. Ein Juwel unseres Spielplans ist „Cosi fan tutte" (Gastregie: Rudolf Hartmann, München); der Neuinszenierung lag erstmals Schünemanns Übersetzung zugrunde; im Ensemble glänzten die Damen Teschemacher und Rohs, die Herren Schellenberg, Treffner und Böhme, dazu Elisabeth Reichelt, Dresdens neue Koloratursängerin. — Erfolgreich kamen „Rienzi", „Der Waffenschmied", „Entführung", „Verkaufte Braut" und Puccinis (in Dresden noch nie gegebenes) „Mädchen aus dem goldenen Westen" ganz oder zum Teil neu heraus. Kurt Striegler trug gewissenhaft ein wesentliches Stück der dirigentischen Verantwortung, während Hofmüller seine Liebe der Szene schenkte. Aber auch Kapellmeister Willy Czernik trat nachdrücklicher als früher hervor; so löste er Werner Egk in der Leitung seines auch in Dresden äußerst erfolgreichen „Peer Gynt" ab und dirigierte einen Tanz-Novitätenabend mit Werken von Paszthóry, Gotovac und Strauß (Couperin-Suite). Übrigens hat das Ballett von Paszthóry, das sich „Aschenbrödel Goldhaar" nennt, in seiner wohlgenährten Romantik alten Stils nicht eben den Eindruck einer Neuheit gemacht. Hans Schnoor.

Konzert

Berliner Konzerte

Berlin: In der Reihe der Orgelkonzerte in der Eosanderkapelle spielte der Erlanger Universitätsmusikdirektor Professor Georg Kempff, der die herrlichen Klangmöglichkeiten dieser edlen Barockorgel stilkundig und feinsinnig erschloß, Werke von Johann Gottfried Walther, Bach und Händel. Den sechs meisterlichen Orgelchorälen Bachs, die Georg Kempff ungemein klar und lebendig und mit vorbildlicher Phrasierung gestaltete, lauschten die außerordentlich zahlreichen Hörer mit besonderer Ergriffenheit. Händels Orgelkonzert d-moll, mit dem der Abend ausklang, ließ in der vom Organisten vorgenommenen Bearbeitung für Orgel allein doch allzusehr das Orchester vermissen.

Erwin Dölsing.

Dresden: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle brachten am Rande der klassischen Programme stets etwas Neues, Fesselndes, Heutiges. Böhm hat, gewitzigt durch die Erfahrungen früherer Spielzeiten, einen Mittelweg zwischen Experimentfreudigkeit und Erfolgssicherheit gewählt, so durch Berücksichtigung folgender Autoren: Gottfried Müller („Konzert für großes Orchester"), Suchon („Balladische Suite"), Pepping (Erste Sinfonie in C-dur), Poot („Allegro symphonique"). Wahrhaft große Beethoven-, Brahms-, Bruckner- und Strauß-Darbietungen bewiesen, daß unser Operchef auch im Bereiche der Sinfonik das einzigartige Prestige seiner Kapelle und das seiner eigenen persönlichkeitsstarken, vergeistigten Kunst zu wahren weiß. —

Wenn wir endlich von dem großen Beitrag sprechen, den die Dresdner Philharmonie zu den außerordentlichen Kulturleistungen des letzten Winters hinzugefügt hat, so müßten wir es in Form eines besonderen Dankes an Paul van Kempen, den musikalischen Leiter des hochstrebenden Städtischen Orchesters, tun. Dieser energische Orchestererzieher hat es fertiggebracht, die technischen und künstlerischen Leistungen seiner Musiker in ungeahnter Weise zu steigern. Eine kluge Programmbildung, die vom Landläufigen immer wieder geschickt abwich, hat neben der sich steigernden Suggestion des Dirigenten und neben der Anziehungskraft beliebtester Solistennamen (Fischer, Gieseking, Kulenkampff, Kempff, Mainardi, Hölscher, Hansen, Aeschbacher, Then-Bergh) den Erfolg der Anrechtskonzerte entschieden. Wie in der Oper waren auch in der Philharmonie sehr oft Besucherrekorde zu verzeichnen. —

Befriedigt notiert man auch den Erfolg der Sonderbemühungen der Philharmonie, sei es auf dem Gebiete der KdF.-Kulturpflege, der Nachwuchsförderung („Junge-Dirigenten"-Reihe), der populären Sonntagsnachmittags-Veranstaltungen, der Pflege ausländischer Beziehungen (Gastkonzert des Schweden Ture Rangström u. a.), sei es in Form der zur volkstümlichsten Dresdner Schau- und Hörwürdigkeit gediehenen sommerlichen Zwinger-Serenaden. — Das Bild des Dresdner Musiklebens wäre nicht geschlossen, gedächte man nicht der gleichbleibend schönen Leistungen

unseres Kreuzchors unter Mauersberger, des Konservatoriums (besonders der Opernschule) und einzelner rühriger Kulturpfleger wie des Kreuzkirchenorganisten Collum (Bach-Abende) und des (leider inzwischen auf das Leipziger Thomasorganistenamt berufenen) Hans Heintze. Auf eine Kette ununterbrochener Erfolge kann ferner der alte Dresdner Tonkünstlerverein hinweisen, dessen Einsatz für das unbekannte Manuskriptschaffen neuerdings durch die Novitätenpflege des Bayreuther Bundes und einzelner Kammermusikvereinigungen (Dahmen, Liersch u. a.) Ergänzung findet.

Hans Schnoor.

Freiberg (Sachsen): In der Spielzeit 1939/40 trat die Konzertgemeinde der Stadt wiederum mit einer stattlichen Anrechtskonzertreihe mit hocherfreulichem Erfolg auf den Plan. Das Städtische Orchester unter Kapellmeister Willy Schabbel bot sinfonische Musik aus verschiedenen Stilbereichen und einige leichtflüssige Programme mit Serenaden, tänzerischer Musik von Mozart bis zur Gegenwart und manch gediegenem anderen Einfall. Als Solisten wirkten Prof. Jan Dahmen (Dresden), der Beethovens Violinkonzert spielte, die Dresdner Staatsopernsängerin Christl Goltz und der Leipziger Pianist Anton Rohden (Griegs a-moll-Klavierkonzert) mit und fanden allesamt sehr beifällige Aufnahme. Zu den Höhepunkten des Winters gehörte die Aufführung der Hohen Messe von Joh. Seb. Bach im Dom. Kantor Arthur Eger und sein tadellos disziplinierter Chor zeigten sich dem monumentalen Werke durchaus gewachsen. Zwei zusätzliche Veranstaltungen, ein Kammermusikabend des einheimischen Trios Dietze-Barth-Thomas und ein Cembalokonzert Kantor A. Egers, rundeten das Programm der Konzertgemeinde vorteilhaft ab. Vor ausverkauftem Haus konzertierte das Nationalsozialistische Sinfonieorchester unter Staatskapellmeister Erich Kloß mit Beethovens Fünfter als Hauptwerk. Anläßlich des 60. Geburtstages von Joseph Haas trat die Markgraf-Otto-Schule unter ihrem rührigen Musiklehrer, Studienassessor Thomas, mit einem einen eindrucksvollen Schaffensüberblick vermittelnden Haas-Abend an die Öffentlichkeit. — Kantor A. Eger veranstaltet während der Sommermonate im Dom regelmäßige Abendmusiken unter geschickter Auswertung der herrlichen Möglichkeiten, die ihm die drei (!) Orgeln im Dom — zwei davon sind unverändert gebliebene Meisterwerke Gottfried Silbermanns — bieten. Zu einem besonderen Ereignis gestaltete sich das Konzert des jungen, bereits prominenten Dresdner Kreuzorganisten Herbert Collum. — Der bevorstehende Konzertwinter bringt dank dem glänzenden Besuch fast aller hiesigen Konzerte eine wesentliche Erweiterung des Musiklebens.

Walter Frickert.

Zeitgeschichte

Zum Tode Martin Kreisigs

Der Schöpfer und langjährige Leiter des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, Martin Kreisig, ist am 17. August 1940 im Alter von fast 84 Jahren verstorben. Mit Kreisig hat die deutsche Musikwelt einen hervorragenden Kenner der Lebensumstände Robert Schumanns verloren, der mit unermüdlichem Eifer und bewundernswertem Geschick sich um die Sichtung eines riesigen Quellenbestandes bemüht hat. Ihm war es vergönnt, mehrere Jahrzehnte dieser großen Aufgabe zu dienen.

Martin Kreisig entstammt einem Lehrersgeschlecht. Er wurde am 8. September 1856 geboren — fünf Wochen nach dem Tode Robert Schumanns. Martin Kreisig wählte den Lehrberuf.

Kreisig lebte von Jugend auf in der Welt Schumanns und empfing aus dem Verkehr mit den engsten Bekannten und Nachkommen wertvolle Eindrücke und persönliche Anregungen für die spätere Forschung. Clara Schumann kannte den jungen Lehrer Kreisig recht gut und lernte seinen großen Sammlerfleiß schätzen. Er verkehrte öfters im Schumannschen Haus, und namentlich die Eindrücke aus der Zeit des siebziger Krieges sind ihm in der Erinnerung wachgeblieben. Gern erzählte Kreisig von den Stunden, in denen er neben Clara gesessen hat, um ihr bei den Arbeiten für die eingezogenen Kinder behilflich zu sein. Den Enkel des großen Weimarer Dichters, Walther von Goethe, der als Komponist mit Schumann befreundet war, kannte Kreisig ebenfalls noch aus eigener Anschauung.

Er war bereits ein Fünfziger, als er neben seinem schwierigen Lehrberuf an der Zwickauer Strafanstalt aus Anlaß des hundertsten Geburtstags von Schumann (1910) eine Ausstellung ins Leben rief. Durch dankenswerte Unterstützung kunstsinniger Zwickauer Bürger und namhafte Förderung von seiten der Nachkommen des Meisters gelang es Kreisig, den Grundstein zu einer Sammlung zu legen, die bald an Reichhaltigkeit der Briefe, Skizzen, Bilder und Erinnerungsstücke alle anderen Privatunternehmen übertreffen sollte. Kreisig kannte noch viele Spuren verschollener Tagebücher und anderer Dokumente, die er in unzähligen Bittgängen der Forschung zurückgewonnen hat. Als er 1913 mit der Leitung des Zwickauer Schumann-Museums beauftragt wurde, begann die Ernte seiner Vorarbeiten. 1914 wurde im neuerrichteten König-Albert-Museum ihm ein würdiger Ausstellungsraum gewährt, durch den fortan Tausende von Besuchern gegangen sind. In einem kleinen Zimmer hat Kreisig seither dort noch mehr als zwei Jahrzehnte gearbeitet, unermüdlich saß er über einem mit wenigen Mitteln begonnenen Katalog, mit besonderem Stolz erfüllte ihn ein Generalverzeichnis des Schumann-Schrifttums, das er zu einer staunenswerten Umfänglichkeit gebracht hat. Stundenlang hat er über mancher Tagebuchseite Schumanns bei der Entzifferung zugebracht, die dünne, äußerst flüchtige Bleifederschrift hat sich in den hundert Jahren auf dem glatten Papier oft gänzlich verwischt. Ein vorzüglicher Kenner der Schumann-Schrift, der direkte Nachkomme des Meisters, Ferdinand Schumann, stand ihm zur Seite. Freudige Erregung erfaßte ihn, wenn auch junge Augen noch eine neue Einzelheit erschlossen hatten.

Kreisig schuf 1914 die zweibändige fünfte Auflage der Schriften Schumanns. F. Gustav Jansen (1831 bis 1911), dem wir die wissenschaftlich grundlegenden Ausgaben der Briefe verdanken und der als Komponist sogar mit Schumann brieflich bekanntgeworden war, hatte die vierte Ausgabe der Schriften (1891) besorgt und entscheidende Vorarbeit geleistet. Mit 600 von hingebungsvollem Fleiß zusammengetragenen Anmerkungen machte Kreisig diese Schriftenausgabe zu einem sicheren Quellenwerk, das, mögen auch inzwischen neue Probleme aufgetreten sein, nach einem Vierteljahrhundert seinen Rang behauptet und in seiner Übersichtlichkeit ganz besonders volkstümlichen Zwecken dient. In mühseligen Vergleichen hat Kreisig in Erfahrung gebracht, welche Verfasser sich hinter einzelnen Ziffern und Namen der Schumannschen „Neuen Zeitschrift für Musik“ verbergen und hat auch einige anonyme Aufsätze Schumanns einer Kritik ausgesetzt. Die Echtheit der denkwürdigen, harten Beurteilung Schumanns von A. B. Marx' Oratorium „Moses“, die Jansen bereits bis zur Wahrscheinlichkeit in meisterhafter Beweiskette belegt hatte, konnte Kreisig zur Gewißheit erheben. Der fast 70jährige hat in den Nachkriegsjahren mit seltener Rüstigkeit den Schumann-Nachlaß weiter geordnet. Noch der 80jährige beherrschte mit großem Gedächtnis alle die ältere Forschung bewegenden Schumann-Probleme.

Schumanns Vaterstadt verliert in Martin Kreisig ihren Ehrenbürger, die Robert-Schumann-Gesellschaft, die sich seit Jahren vorbildlich für das Verständnis des großen Romantikers in Vorträgen und Schriften eingesetzt hat, ihren verdienstvollen Gründer. In der engeren Heimat war der „Vater Kreisig“ mit seinem volkstümlichen Humor allbekannt. Ein Gedenkstein bei Rothenkirchen im Erzgebirge erinnert an die Entdeckung des „Steinbergs“ durch den jungen Sportler Kreisig.

Wolfgang Boetticher.

100 Jahre Mozart-Stiftung

Im Sommer 1838 kamen zum erstenmal die deutschen Sänger in Frankfurt am Main zu ihrem ersten deutschen Sängerfest zusammen. Der eigentliche Veranstalter dieses Festes, der Frankfurter Liederkranz, hatte schon bei der Vorbereitung die Absicht, Mozart durch Errichtung einer Stiftung ein unvergängliches Denkmal zu setzen. Die Grundlage dieser Stiftung sollte der voraussichtliche Überschuß des Festes bilden, und es ist merkwürdig, wie unbeirrbar die Väter des Festes von vornherein an seinen Erfolg glaubten. Denn schon am 12. Juni 1838, also sechs Wochen vor Beginn des Festes, waren die Satzungen der Stiftung von dem Senat der Freien Stadt Frankfurt genehmigt worden.

Die Stiftung erhielt den Namen „Mozart-Stiftung“ und sollte der Förderung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung dienen. Wie es in § 2 der Satzung heißt, konnte die Stiftung an „Jünglinge aus allen Ländern“, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist“, verliehen werden. Die Idealisten von 1838 behielten recht. Das Fest erbrachte einen materiellen Erfolg von 1200 Gulden, eine für die damalige Zeit bedeutende Summe, die den Grundstock der Mozart-Stiftung bildete, der dann durch weitere Spenden aus der Bürgerschaft auf 5700 Gulden erhöht wurde. Noch reichte der Betrag nicht aus, um die Stiftung aus seinen Zinsen wirksam werden zu lassen. Aber das Werk fand überall warme Aufnahme und Förderung. Vereine und Institute, Künstler und ganze Theater stellten sich in seinen Dienst. Berühmte Künstler, wie Franz Liszt, Ernst Pauer, Gustav Walter und viele andere, überwiesen der Stiftung regelmäßig die Erträgnisse aus Konzerten. Die Theater in Mannheim, Meiningen, Dessau und Frankfurt ließen ebenfalls der Stiftung

Zuwendungen zukommen, so daß das Kapital in zwei Jahren derart anwuchs, daß die Mozart-Stiftung 1840 offiziell eröffnet werden konnte. Bei dem Festakt, der im August 1840 stattfand, hielt der alte Frankfurter Ackermann die Festrede. Mit der Eröffnung der Mozart-Stiftung 1840 wurde sie auch zum ersten Male ausgeschrieben. Von den sich meldenden Kandidaten wurde nach strenger Prüfung Jean Bott aus Kassel das erste Stipendium zuerkannt, das er von 1841—1845 erhielt. Jean Bott wurde später Hofkapellmeister in Meiningen und Hannover und war ein ausgezeichneter und sehr geschätzter Geiger. Das erste Stipendium betrug 400 Gulden jährlich. Die Summe wuchs indes im Laufe der Jahre weiterhin stark an, so daß den späteren Stipendiaten außer einem völlig freien Studium noch Geldbeträge gegeben werden konnten, die jährlich den Betrag von 1800 Mark erreichten. Die Summe, die die Mozart-Stiftung im ersten Jahrhundert zur Ausbildung musikalischer Talente ausgeworfen hat, übersteigt weit eine Viertelmillion. Aus der langen Reihe bedeutender Musiker, die aus ihr hervorgegangen sind, seien nur einige wenige genannt: Kaspar Jakob Bischoff, Max Bruch, Jos. Brambach, Arnold Krug, Fritz Steinbach, Engelbert Humperdinck, Alexander Adam, August von Othegraven, Hermann Zilcher. r.

Eine Anregung für den Requiem-Text

Mozarts Requiem die tiefste und erschütterndste aller dem Andenken teurer Toten gewidmeten Trauermessen, sollte nicht um einzelner unzeitgemäßer Textstellen willen in den Schatten der Musikpflege zurücktreten. Folgender Wortersatz sei zum Vorschlag gebracht:

„Te decet hymnus, Deus in coelis" (im Himmel, statt „in Sion"),

„et tibi reddetur votum hic in terra" (hier auf Erden, statt „in Jerusalem"),

„quam tu credentibus" (den Gläubigen, statt „quam olim Abrahae"),

„promisisti in sempiternum" (versprochen hast in alle Zukunft, statt „et semini eius"),

„Dominus Deus omnipotens" (Allmächtiger Herr und Gott, statt „Sabaoth" = „Zebaoth").

Totenmessen anderer Meister wird man diese Vorschläge, gemäß der jeweiligen Vertonung, unter leichten Veränderungen unschwer anpassen können. Die weiteren tiefsinnigen Bilder und Vorstellungsinhalte anzutasten, widerrate ich dringend; sie machen gerade einen unabdingbaren Wert des uralt-ehrwürdigen Totenmessentextes aus.

Hermann Stephani.

Trotz des Krieges hat das Deutsche Musikinstitut für Ausländer die angesetzten Sommerkurse in Berlin-Potsdam und Salzburg programmgemäß durchgeführt. An den Kursen nahmen Musiker teil aus: Bulgarien, Rumänien, Jugoslawien, Schweiz, Holland, Norwegen, Schweden, Dänemark, USA., Rußland, Italien, Ungarn, Slowakei sowie aus Deutschland und dem Protektorat. Aus Bulgarien war das bekannte bulgarische Streichquartett gekommen, um sich im Vortrag klassischer Werke zu vervollkommnen. Aus Jugoslawien waren besonders stimmbegabte Sänger erschienen, und auch aus den übrigen Ländern kamen zahlreiche Musiker mit abgeschlossener Ausbildung, um ihrem künstlerischen Vortrag bei den deutschen Meistern den letzten Schliff zu geben. In den veranstalteten Konzerten stellten sich die Ausländer mit bemerkenswertem Erfolg der deutschen musikalischen Öffentlichkeit vor.

Wie in diesen Tagen bekanntgegeben werden konnte, ist Henry Litolff's Verlag in Braunschweig am 1. August 1940 aus dem Besitz der Familie Litolff durch Kauf in den des Verlages C. F. Peters in Leipzig übergegangen. Die letzte Inhaberin, Frau Hanna Litolff, die seit dem Tode von Richard Litolff die gesamte Verlagsleitung allein in Händen hatte, faßte den Entschluß zum Verkauf des seit 1828 bestehenden und seit dieser Zeit im Besitz der Familie befindlichen Unternehmens, da wegen des Fehlens einer persönlichen Nachfolge in der Verlagsleitung das Erlöschen der Familientradition ohnehin nur eine Frage der Zeit sein konnte. Die Übereignung an den Verlag C. F. Peters nahm somit nur einen Schritt vorweg, der in absehbarer Zeit doch unvermeidlich geworden wäre. Mit Befriedigung kann das Haus Litolff feststellen, daß der Besitzwechsel des Verlages nicht zugleich das Erlöschen seiner Firma bedeutet, einer Firma, an deren Namen sich ein reiches und bahnbrechendes, geschichtliches Wirken auf dem Gebiete der volkstümlichen Klassikerausgaben und des Editionswesens überhaupt verbindet; vielmehr wird die Firma Henry Litolff's Verlag, wenn auch künftig mit dem Verlagsort Leipzig, im Rahmen des Verlages Peters weiter bestehen bleiben.

Professor Heinrich Boell, der Leiter der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau, vollendet am 13. September dieses Jahres sein 50. Lebensjahr. Boell, der das Gymnasium in Straßburg und die Universität in Heidelberg besuchte, absolvierte seine musikalischen Studien bei Hans Pfitzner und Karl Straube. Seit 1909 bereiste er als konzertierender Künstler (Orgel, Kammermusik) Deutschland und das Ausland (u. a. Paris, Moskau, Petersburg) und trat bei zahlreichen Musikfesten erfolgreich als Solist auf. Von 1913 an entfaltete er eine ausgedehnte, fruchtbringende Tätigkeit als Organist und Dirigent in Aachen. Aus dem Weltkriege mit dem Eisernen Kreuz I. Klasse zurückgekehrt, wurde er zum Leiter des städtischen Musikvereins in Solingen berufen, wo er Orchesterkonzerte mit dem Kölner Gürzenich-Orchester und weithin beachtete Choraufführungen veranstaltete.

1920 erhielt er einen Lehrauftrag am Kölner Konservatorium, 1925 eine Professur an der Kölner Musikhochschule. In den folgenden Jahren betätigte er sich außerdem als Leiter des Bach-Vereins in Köln sowie als Leiter des Bach-Festes (1935) in Luxemburg und des 20. deutschen Bach-Festes in Köln. 1936 wurde er mit dem Aufbau der neuerrichteten Schlesischen Landesmusikschule beauftragt und als deren Direktor berufen.

Die Mannheimer Konzertsängerin Elisabeth Brunner hat im Sudetenland eine Konzertreise mit großem künstlerischen Erfolg durchgeführt.

Marta Linz bringt am 3. Oktober in Solingen als Uraufführung das Violinkonzert in a-moll von Alfred Irmler.

Paul Gümmer wurde in diesem Jahre für zahlreiche Wehrmachtsveranstaltungen eingesetzt.

Das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf eröffnete die Winterarbeit mit dem 5. September. Aufnahmegesuche sind jederzeit an die Geschäftsstelle des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Inselstraße 27, zu richten. Kostenfreier Prospekt und Auskünfte daselbst anzufordern.

In seinem Heim in Vevey (Schweiz) verstarb der vor allem durch sein Kammermusikschaffen weithin bekannte Komponist Paul Juon. Juon wurde 1872 als Sohn deutscher Eltern in Moskau geboren und studierte daselbst Violine bei Hrimaly, sowie Komposition bei Tajenew und Arensky und später in Berlin bei Bargiel. Seit 1897 wirkte er in Berlin, wo er 1906 als Kompositionslehrer an die Hochschule für Musik berufen wurde. 1919 wurde Juon Mitglied der Akademie der Künste, 1929 erhielt er den Staatlichen Beethoven-Preis. Die starken Anziehungspunkte in seinem kompositorischen Schaffen lagen in einer ausgeprägten persönlichen Note in der überlegen gekonnten Kontrapunktik und der vornehmen Linienführung seiner Melodien, vor allem aber in einer oft faszinierenden Rhythmik, die seine in Rußland verlebte Jugendzeit nicht verleugnet. Die künstlerische Spannkraft des Komponisten blieb von den Jahren unberührt, wie der starke Erfolg seiner letzten Sinfonie und seines Violinkonzertes bewies, die auf den beiden letzten Reichsmusiktagen in Düsseldorf 1938 und 1939 außerordentlichen Erfolg errangen.

In Dortmund starb der 1871 in Langendreer geborene Studienrat Fritz Leiendecker, der in Essen große Verdienste um den Männergesang erworben hat. Als Komponist, Dirigent, Pianist und Organist wirkte er über seinen engeren Kreis hinaus. 1917/18 führte er im Auftrage des Königsberger Generalkommandos eine erfolgreiche Gastspielreise durch Ostpreußen für den Kriegsliebesdienst durch.

Der Seniorchef der Pianofortefabrik Ibach Sohn, Rudolf Ibach, starb in Wuppertal kurz vor der Vollendung des 67. Lebensjahres.

In München starb im Alter von 57 Jahren einer der angesehensten Musikschriftsteller des Reiches, Alexander Berrsche. Seit 1912 war er als Musikreferent der Münchner Zeitung tätig. Sein Einsatz für Hans Pfitzner und Max Reger verdient Hervorhebung. Berrsche vereinigte einen glänzenden Stil mit einer Fülle des Wissens, die seine Kritiken weit über die übliche Sphäre hinaushoben. Die Musikstadt München ist durch das plötzliche Hinscheiden Berrsches von einem schweren Verlust betroffen worden.

Der frühere Berliner Musikkritiker Max Marschalk starb in Poberow an der Ostsee während eines Ferienaufenthaltes. 1863 in Berlin geboren, blieb er Zeit seines Lebens seiner Vaterstadt treu. 1895 ging er zur Vossischen Zeitung, für die er bis zu ihrem Eingehen schrieb. Marschalk hat den jüdischen Kurs des Blattes nie mitgemacht, was ihm namentlich in der Nachkriegszeit manchen Kampf eintrug. Auch als Tonsetzer ist er mehrfach erfolgreich hervorgetreten.

In Bayreuth starb Daniela Thode, eine Tochter Paul von Bülows und Cosima Wagners. Als Mitarbeiterin an den Bayreuther Festspielen hat sie sich einen bleibenden Namen gemacht. Auch als Schriftstellerin und als Vortragsrednerin ist sie werbend für den Bayreuther Gedanken hervorgetreten.

Druckfehlerberichtigung

Im Juli-Heft sind in dem Aufsatz von K. H. Müller über „Richard Wagner und die Natur" einige sinnentstellende Druckfehler unterlaufen:
Seite 327, linke Spalte 6. Zeile von unten, muß heißen anstatt: „Im Stamme der Eiche" richtig: „Im Stamme der Esche".
Seite 329, erster Satz oben links 2. Zeile muß heißen anstatt: „Den Fortgang des drastischen Geschehens" richtig: Den Fortgang des dramatischen Geschehens".

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Franz Schenk, Berlin-Halensee
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Geige

Frau Milly Berber
Geigerin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin W 30, Rosenheimer Str. 13 — Ruf 26 45 05

Ilse-Veda Duttlinger
Berlin - Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon: 87 11 91

JULIA GRUNEKLEE
Violine
Konzert Unterricht Kammermusik
Berlin-Schöneberg, Helmstraße 11, II. Tel.: 71 43 25

Marion Hoffmann für Geige - Solo - Abende und als Solistin für Orchester - Konzerte
Berlin W 9, Hotel „Der Fürstenhof"
Potsdamer Platz — Fernruf 12 00 39

Marie-Luise König-v. Kleist
Berlin-Charlottenburg 5, Wundtstr. 68/70 - Tel.: 93 37 97

MARTA LINZ
BERLIN, GIESEBRECHTSTR. 16
TELEPHON-ANSCHLUSS: 32 0343

Ulrich Maillard
Violinunterricht für Anfänger und Fortgeschrittene
Kammermusik
Berlin-Wilmersdorf, Weimarische Str. 5, Tel. 87 44 48

Maria Oettli · Violine
Konzert — Unterricht
Berlin-Wilmersdorf, Prinzregentenstr. 7, Tel. 87 49 64

Isabella Schmitz
VIOLINE
Berlin-Steglitz, Althoffstraße 4, II, links. Telefon 72 78 88

HELGA SCHON
Violinistin
Konzert — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Friedenau, Ringstraße 41. Telefon 88 53 13

OTTOMAR VOIGT
Karlsruhe/Rhein — Bachstraße 6 — Telefon: 38 48

Orgel

Lothar Penzlin (Orgel) Bln.-Charlottenburg 4
Wielandstraße 4 / Fernruf: 31 60 85

GERHARD SCHRAMME
Organist — Chorleiter
Berlin W 15, Pfalzburger Straße 74. Telefon 92 34 40

Quartett

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

Komponisten

Georg Gerlach
Komponist
Berlin C 2, Sophienstraße 2

Bernd Scholz
Komponist
Berlin-Charlottenburg 1, Berliner Str. 140. Tel. 30 12 93

Dirigent

Wilhelm R. Heger
Dirigent für Konzert u. Oper
Berlin - Dahlem, Schellendorffstraße 32. Telefon 89 72 84

Kammerchor

Konzert, Funk, Film
Elektrola
Kammerchor Waldo Favre
Berlin-Charlbg.
Fasanenstraße 13. Tel. 32 26 56

Konzertbegleiter

HEINRICH GOLDNER
Konzertbegleiter, Korrepetitor, langjähriger Mitarbeiter von Elena Gerhardt. Begleiter von Willi Domgraf-Faßbaender, Helge Roswaenge u. a.
Berlin W 15, Uhlandstraße 145. Telefon 92 19 10

Willy Jaeger
Konzertbegleiter
Orgel — Klavier
Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38, Tel. 83 19 37

Gesangskorrepetitor

Luigi Bortoluzzi
Italienischer Gesangskorrepetitor
für Oper, Operette, Tonfilm
Berlin-Schöneberg, Sachsendamm 72, I. Stock, l. Tel. 71 16 50

UNTERRICHT

Akkordeon

FRANZ ORT
Der Akkordeonlehrer
Berlin W 35, Bülowstraße 16, Telefon-Anschl.: 27 67 31

Gehörspiellehre

ERNA GIESE-SCHRÖTER
To — na — ni — to — ka — su — mi — to
Eine musikalische Grammatik und Gehörspiellehre.
Lehrgänge für Musikerzieher und Laien.
Berlin SW 68, Wilhelmstraße 148. / Telefon 19 11 62

Gesang- und Bühnenlehrer

Carlotta Vanconti, Meisterin des altitalienischen Belcanto
Lehrerin berühmter Sänger

Langjährige internationale Studien und Bühnentätigkeit (vier Jahre davon in Italien) *Gesang und Darstellung für Oper, Operette und Konzert.* Fehlstudium ausgeschlossen. Hilfe *(sehr oft in wenigen Stunden)* bei jeglichen, wie immer gearteten Stimmstörungen, Mängeln, Klangfehlern, Krisen usw. *Spezifische Atempflege,* deren befreiende, beruhigende u. aktivierende Wirkung gleichzeitig alle seelischen, körperl. u. nervlichen Verspannungen u. Verkrampfungen löst, sowie die vielfältigen, aus ihnen resultierenden u. meistens verkannten Beschwerden.

Für tätige Sänger(innen): Kurzfristige Überholungs- und Perfektionskurse, Repertoirstudium in vier Sprachen, ständige Stimmpflege und Kontrolle, sowie Einsingen vor den Vorstellungen zu ermäßigten Pauschalpreisen.

Berlin W 50, Budapester Straße 43III, Tel. 25 15 28

Gesang

Die Photographie Ihrer Stimme
durch Aufnahme auf Schallplatten
Stimmkontrolle. Schallplattenselbstherstellung zur Erleichterung des Unterrichts.
Unter den Linden (Passage) 35/12 20 46 „RADIO-BARON"

HELENE CASSIUS Gesangsschule Berlin W 50,
Spichernstraße 16 • Fernsprecher 24 05 82 • Bühne u. Konzert

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo-Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Doris Kaehler, Konzert-Sängerin
u. Gesangspädagogin. Gewissenh. Ausbild. u. Stimmkorrekt. Müheloses Singen durch die Lehre d. bewußten Atemtechnik.
Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 152. Telefon 97 55 05

Rudolf Klunter
Stimmbildner
Wiederherstellung kranker Stimmen, auch verzweifelte Fälle.
Friedenau, Rheinstraße 14. Telefon 83 48 42

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1333

MILE KÖNIG
— **Gesangspädagogin** —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „. . . herrl. gesangl. Führg." „. . . vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „. . . Das nennt m. Sing." „. . . ausgez. durchgebildet u. m. reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. **Bln.-Tempelhof,** Dorfstr. 49. (75 74 74)

von Zur-Mühlen
Gewissenhafteste Stimmbildung bis zur Bühnenreife. Glänz. Schülererfolge. Wiederaufbau ermüd. Stimm. Schüler als erste Kräfte im In- u. Ausl. Berlin W 62, Lutherstr. 2. Tel. 24 19 08.

Paul Neuhaus, (Stimmbildner für Opern u. Konzertgesang), Berlin, Küstriner St. 22, Ruf 976700. (Auf Grund gesetzmäßiger Vorgänge wurde die Möglichkeit der funktionellen Beeinflussung und Bildung eines Stimm-„Klangkörpers", wie ihn der „gute Naturalist" noch sie s von Haus aus besitzt, autoritativ beobachtet u. ein Lehr-„Prinzip" begründ. t). (Tätigkeit an Mediz. Univ. Klinik).

August Pilz — Gesangsmeister
Lehrer erster Sänger / Stimmtechnische und musikalische Förderung zum vollendeten Kunstgesang
Berlin-Wilmersdorf, Sigmaringer Str. 23, Tel. 86 47 73

ALFRED **SCHOEN** Gesangspädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

Alfons Schützendorf
Gesangspädagoge
Berlin W 15, Kurfürstendamm 177. Telefon 92 09 53

ELSE SIEVERT GESANGS-STUDIO
Opern-Ensemble — Leitung: Kapellmstr. Rudolf Groß
Lehrer am Konservatorium der Stadt Berlin
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel.. 83 18 44

Komplettes Opern- u. Konzertstudium Studio di Scienza Vocale
TOOMSALU Jaan Thomsen
Italienischer Opernsänger, Tenor / Regisseur. — Seine perfekte Caruso-Gesangsmethode ermöglicht vollendeten Belcanto.
Berlin W 62, Nettelbeckstr. 16, 4. Etage.
Voranmeldung
Telefon 25 07 79.
Einmalige Prüfung kostenfrei

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf 1, Günzelstraße 61. Telefon 87 17 39

Ilse Dietrich
ehem. Mitglied der Staatsoper Berlin. Gesangsausbildung nach der Lehre von Dr. Paul Bruns, für **Bühne u. Konzert.**
Anschrift: bei Frau Bruns, Berlin W 15, Lietzenburger Straße 28, Telefon 92 35 20
Bruns-Werke: Bariton-Tenor, Minimalluft u. Stütze u. a. Zu haben im Verlag Göritz, Berlin-Charlottenburg.

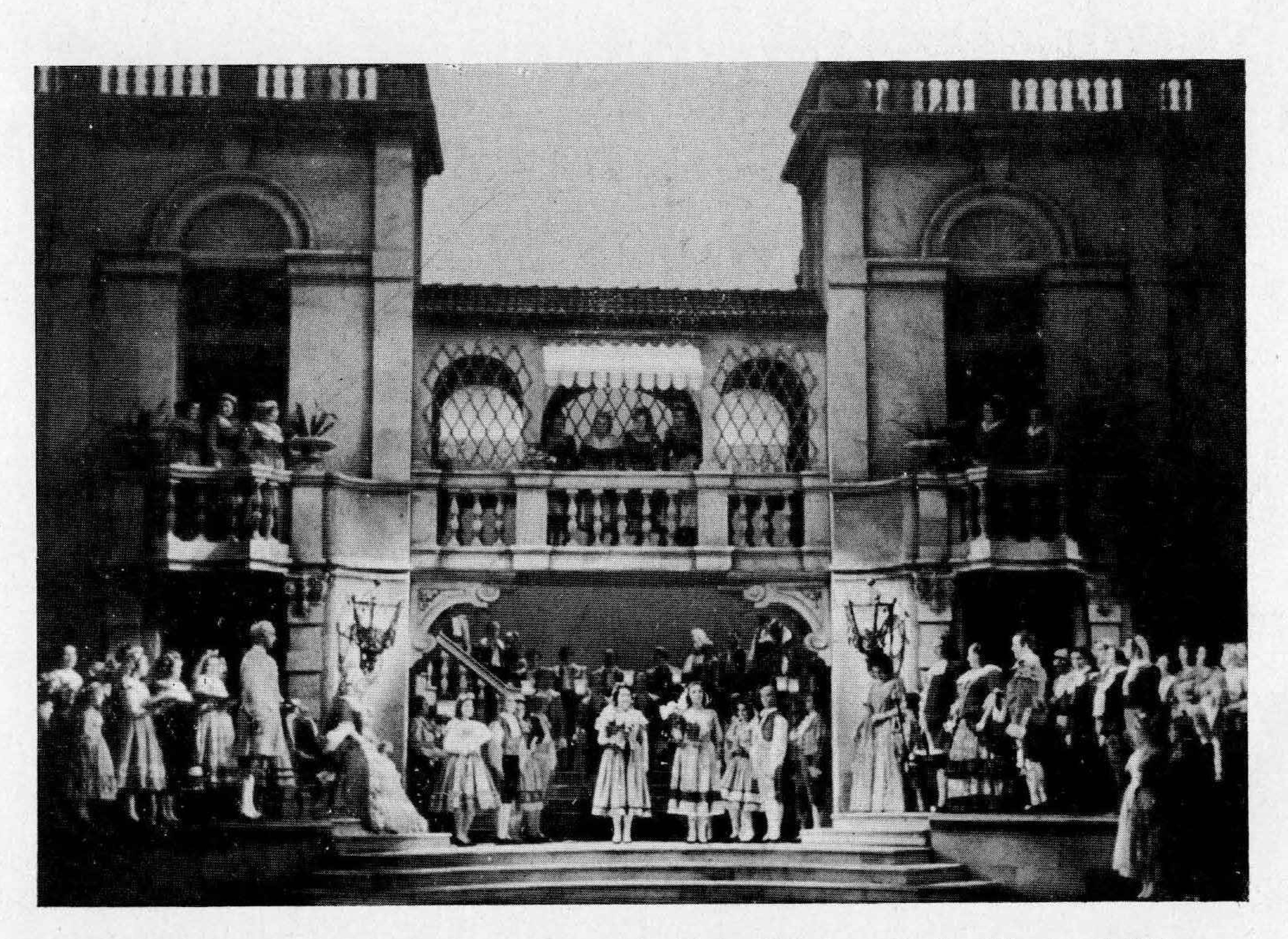
Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

ROBERT SPÖRRY
GESANGSMEISTER
Berlin-Wilmersdorf,
Motzstraße 83 • Fernsprecher: 87 35 55
Dr. Paul Bruns schreibt Januar 1933: Seine hervorragende Musikalität und seine hohe Bildung ließen ihn in die neue Idee dergestalt eindringen, daß ich ihn als den *einzigen und besten Vertreter meiner Lehrprinzipien* bezeichne. Die hervorragenden *pädagogischen Erfolge* auf welche College Spörry hinweisen kann, sind noch gesteigert

Adolf Lussmann **Tenor /** Ehemalige Engagements: Hofoper Dresden, Staatsoper, Städt. Oper Berlin, Wien, Budapest, Helsingfors, London, Covent Garden, Tourneen durch Nord- u. Südamerika.
Jetzt Gesangsmeister in Berlin W 15, Lietzenburger Str. 51, Telefon 92 44 30



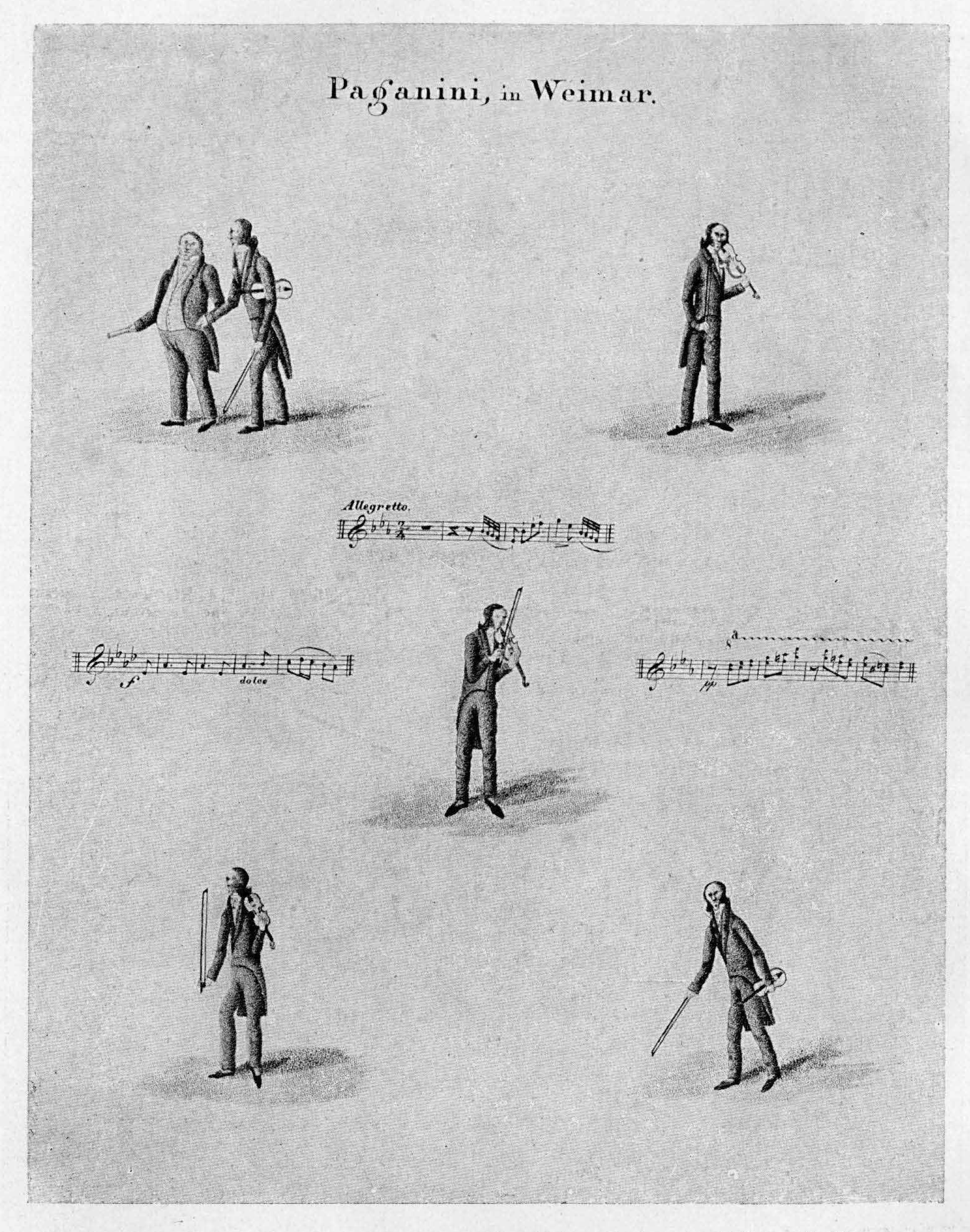
Originalradierung Nicolo Paganinis,
nach dem Leben ausgeführt von Ludwig Emil Grimm (Kassel 1830). Zu Paganinis 100. Todestag am 27. Mai



Aus der Neugestaltung von „Figaros Hochzeit" im Münchner Nationaltheater, 3. Bild
Bühnenbild: Prof. Ludwig Sievert

Aufnahme: Holdt, München

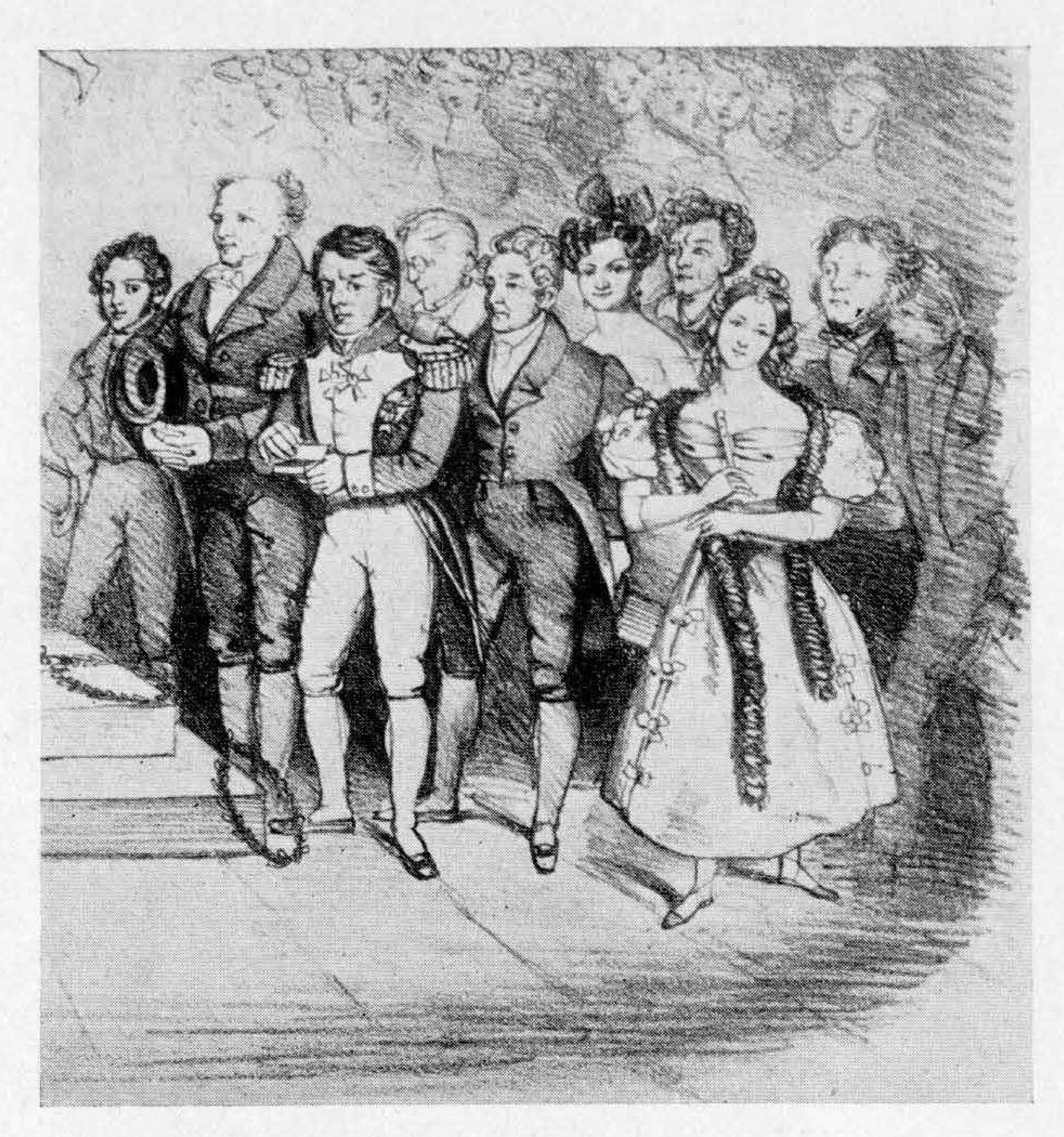
Paganini in Weimar 1829



Die Lithographie von A. Böhme zeigt den großen Geiger in charakteristischen Stellungen
Oben links neben ihm: Johann Nepomuk Hummel



Bildnis des Freiherrn J. N. von Poißl
Lithographie von Legrand nach Schimon



Gruppenausschnitt aus einer Lithographie von 1830 mit Intendant von Poißl (in Intendantenuniform mit Schnupftabakdose) inmitten von Künstlern des Münchner Hoftheaters (Urban, Eslair, Löhle, Fries, Pellegrini und den Damen Fries und Hayn)

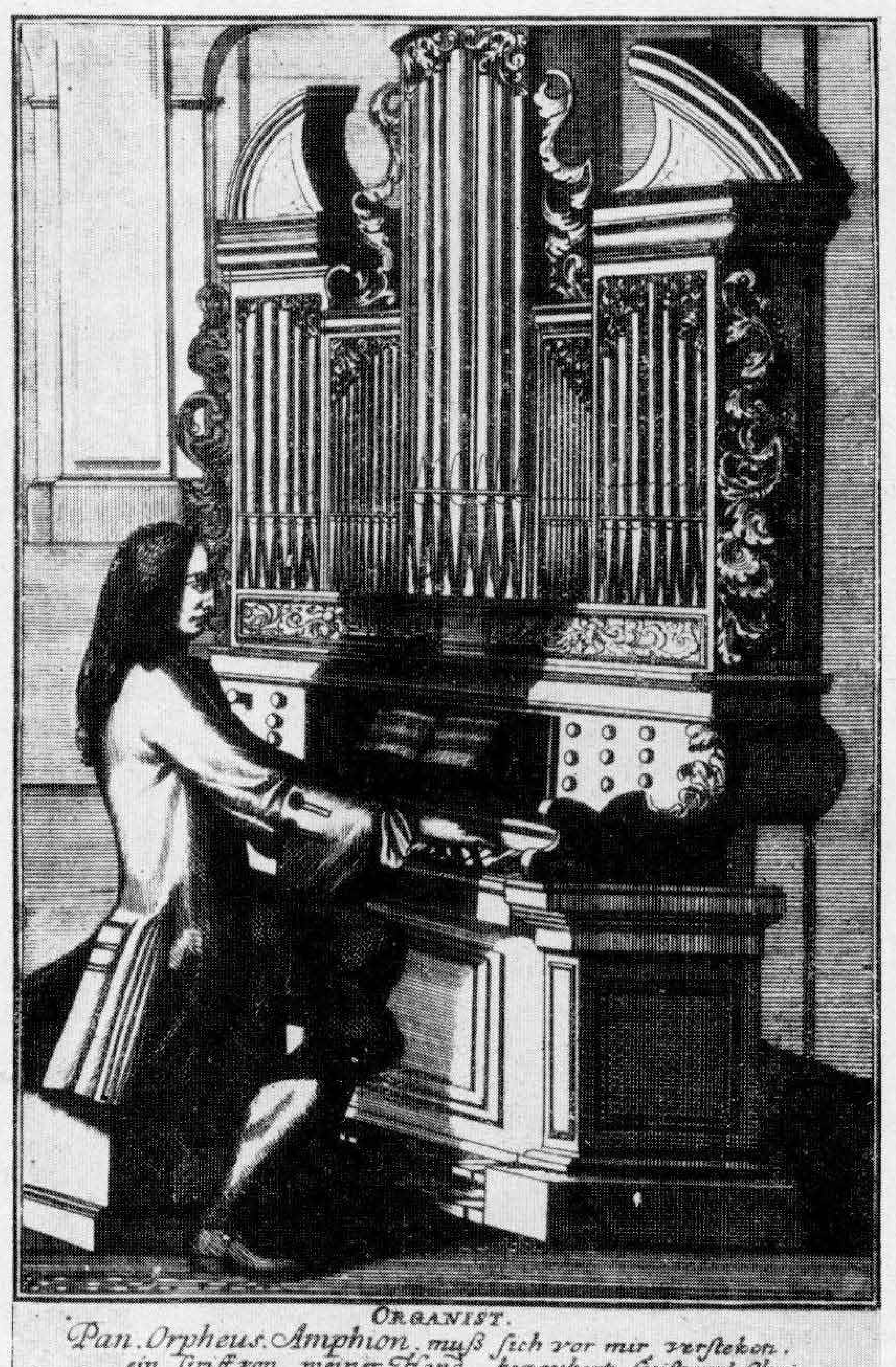
(Zu dem Aufsatz von L. Schrott „Aus dem Ringen um die deutsche Oper". Die Bilder wurden vom Historischen Stadtmuseum, München, zur Verfügung gestellt.)

Von der Erstaufführung der „Königin" von Klenau in der Berliner Staatsoper
Bühnenbild von Emil Preetorius



PAUCKE

Kaum, daß mein Arm sich regt. so blinckt der muntre Degen.
es Donnert. blitzt und kracht. wann ich die Paucke rühr.
man bringet keinen Sieg. ohn meinen Schall. zuwegen.
nebst diesem heiß ich auch der Music-Chore Zier:
wann man den Höchsten lobt. so lasse ich mich finden.
und bey der Fürsten Lust bleib ich niemahl dahinden.



ORGANIST.

Pan. Orpheus. Amphion. muß sich vor mir verstecken.
ein Griff von meiner Hand bezaubert Geist und Ohr
der Finger Hurtigkeit kan Wunderding erwecken
ich hab den besten Grund zu jeden Music-Chor
und kan vor mich allein Gott und den Menschen dienen
drum wird mein Ruhm gewiß in Cedern ewig grünen

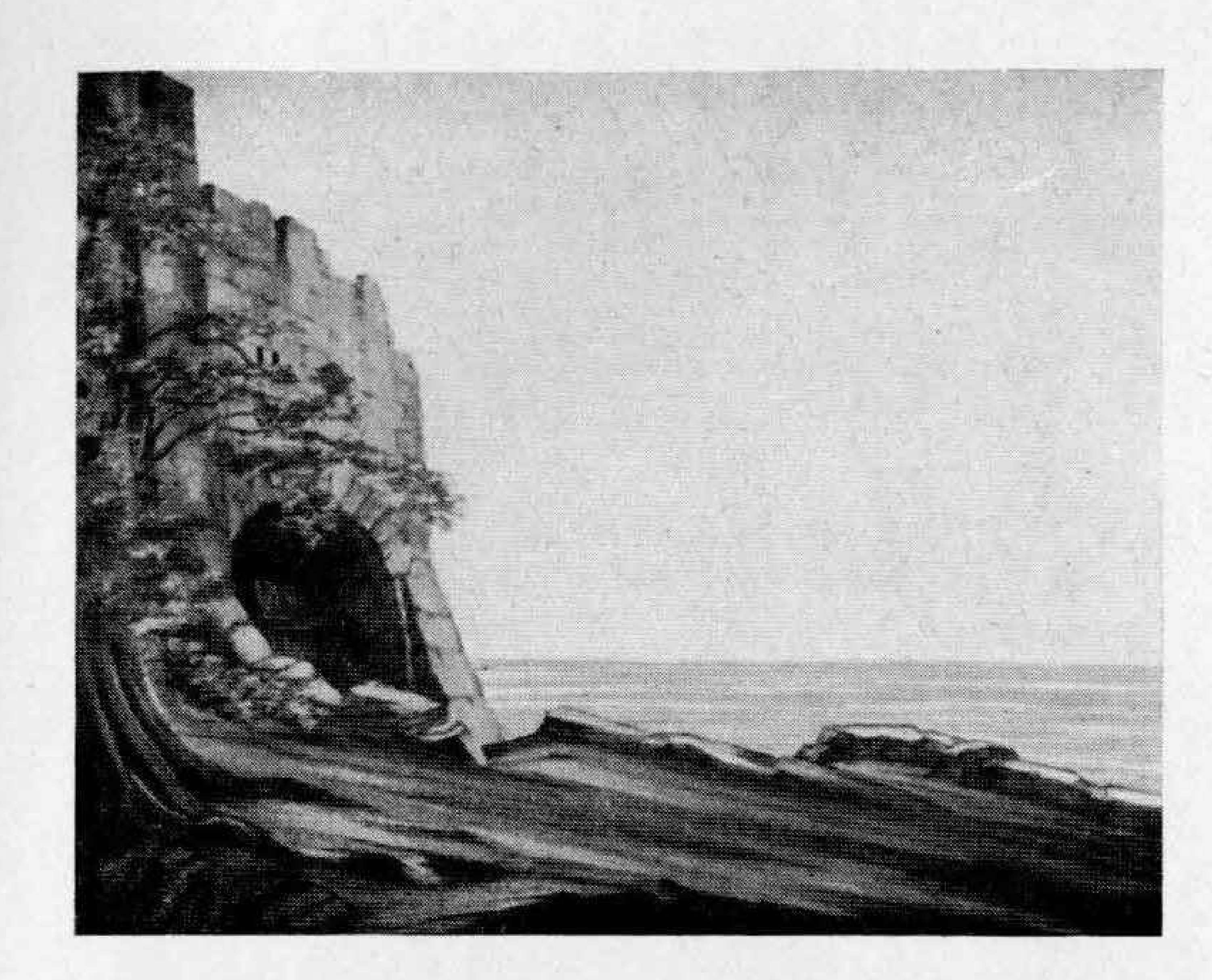
Bilder von Musikinstrumenten aus dem um 1740 erschienenen Werk:
Musicalisches Theatrum, auf welchem alle zu dieser edlen Kunst gehörige Instrumenta in anmuthigen Posituren lebhafft gezeiget und allen Music-Liebhabern zu gefälliger belustigung vorgestellet werden.
Nürnberg zu finden bei Joh. Christoph Weigel.

(Vgl. auch Januar-Heft 1940)

(Entnommen dem Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)

Der Bühnenbildner Emil Preetorius

(Zu dem Aufsatz von F. W. Herzog im Juni-Heft)







Die beiden Szenenfotos oben:

Tristan III. Akt

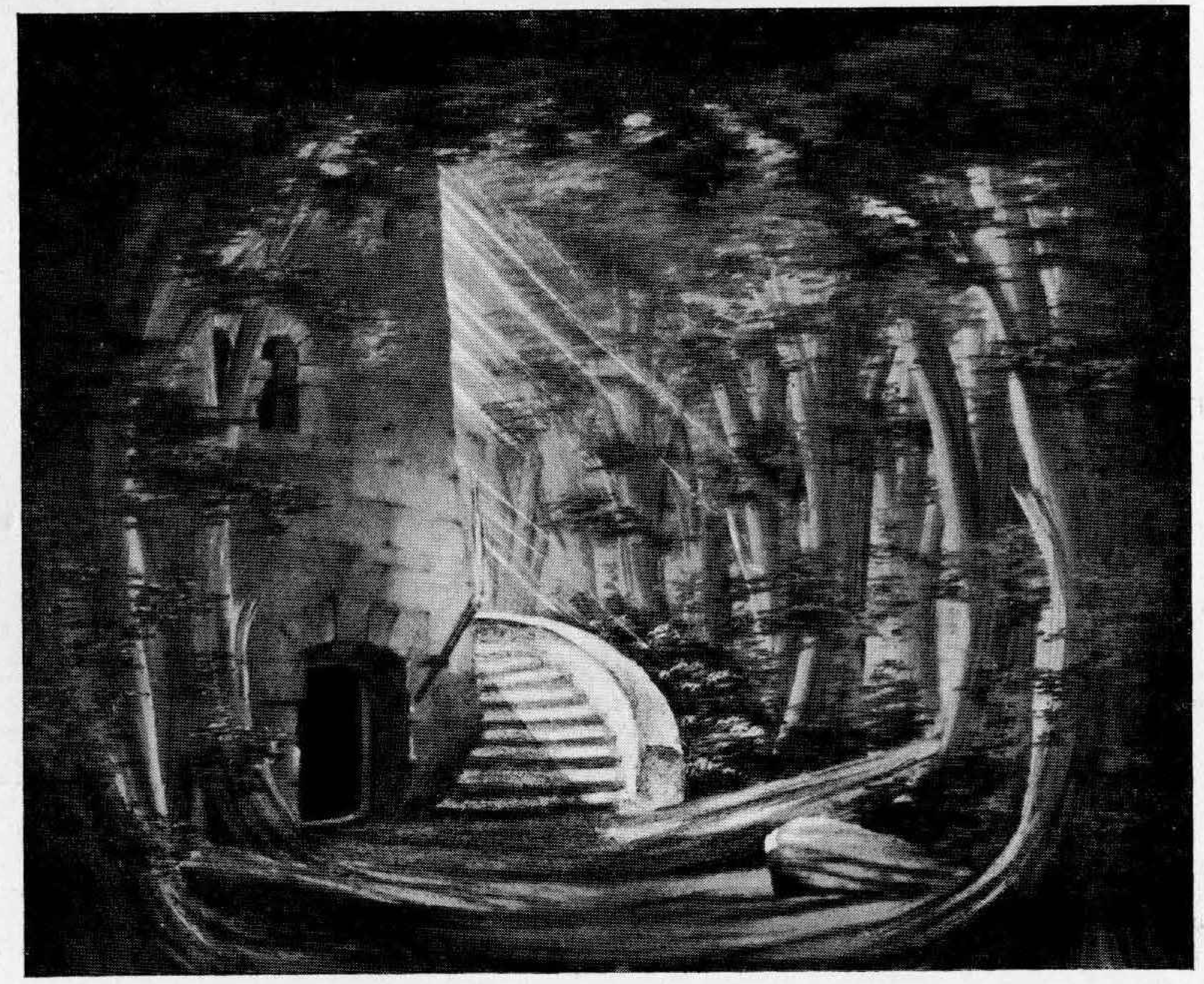
links oben:
Bayreuth 1939/40

rechts oben:
Berliner Staatsoper 1939

Tristan II. Akt
(Szenenfotos)

oben:
Berliner Staatsoper 1939

rechts:
Bayreuth 1939/40

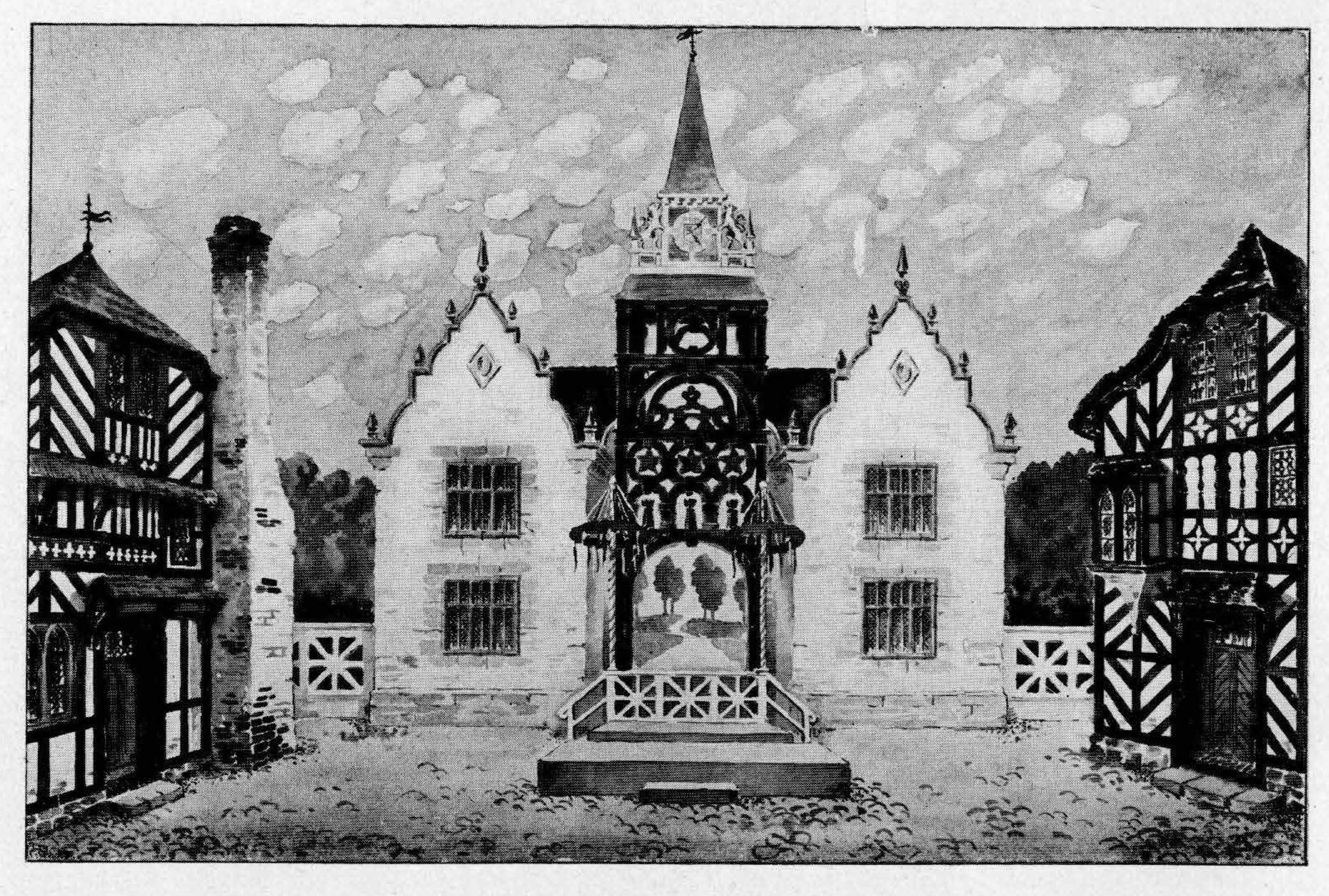




Der Kesselpauker zu Fuß

Hauptamtswalter Kirchner ließ Kesselpauken aus Ahornholz bauen, um die Verwendung auf dem Marsch zu Fuß zu ermöglichen. Hier der Musikzug vom Gau IX des Reichsarbeitsdienstes unter Leitung von Obermusikzugführer Wurl bei der Vorführung. Es erklingt die „Flandern - Fanfare" (für Fanfarentrompeten, Posaunen und Pauken mit Blasorchester) von Hermann Wurl

Aufnahme: Kandler

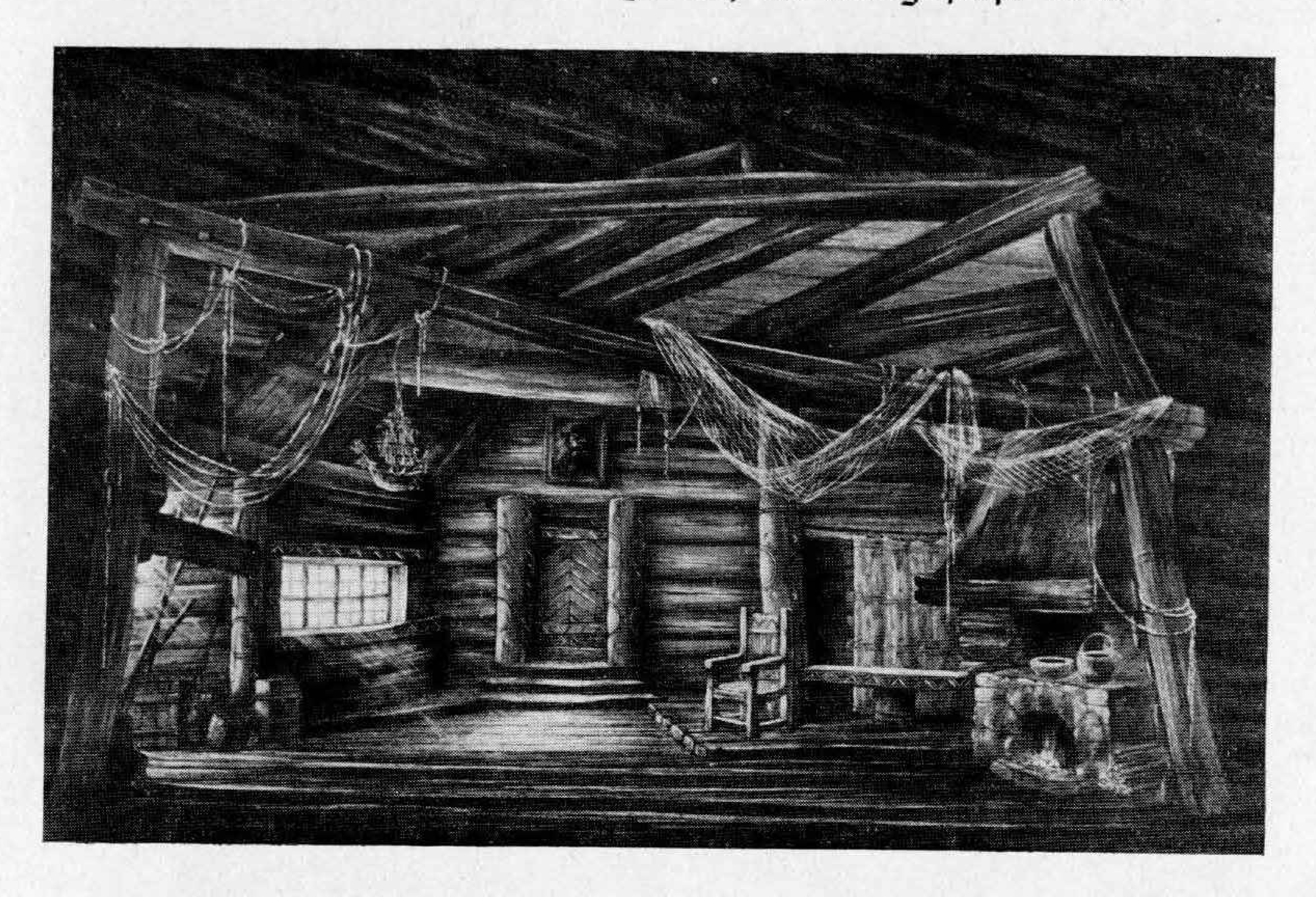


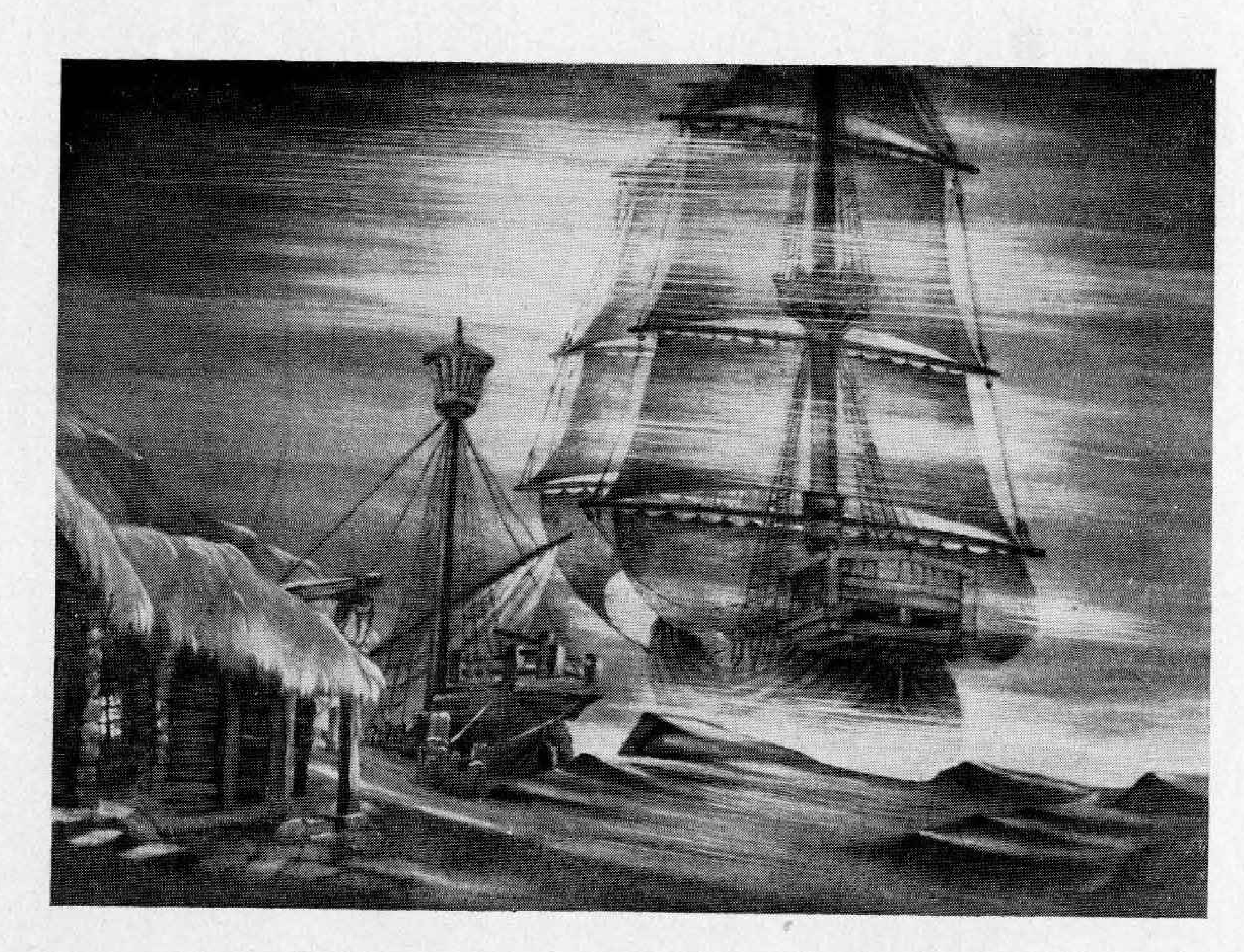
Aus der Arbeit der Berliner Volksoper

„Martha" von Flotow / 2. Bild Neuinszenierung der Volksoper 1940

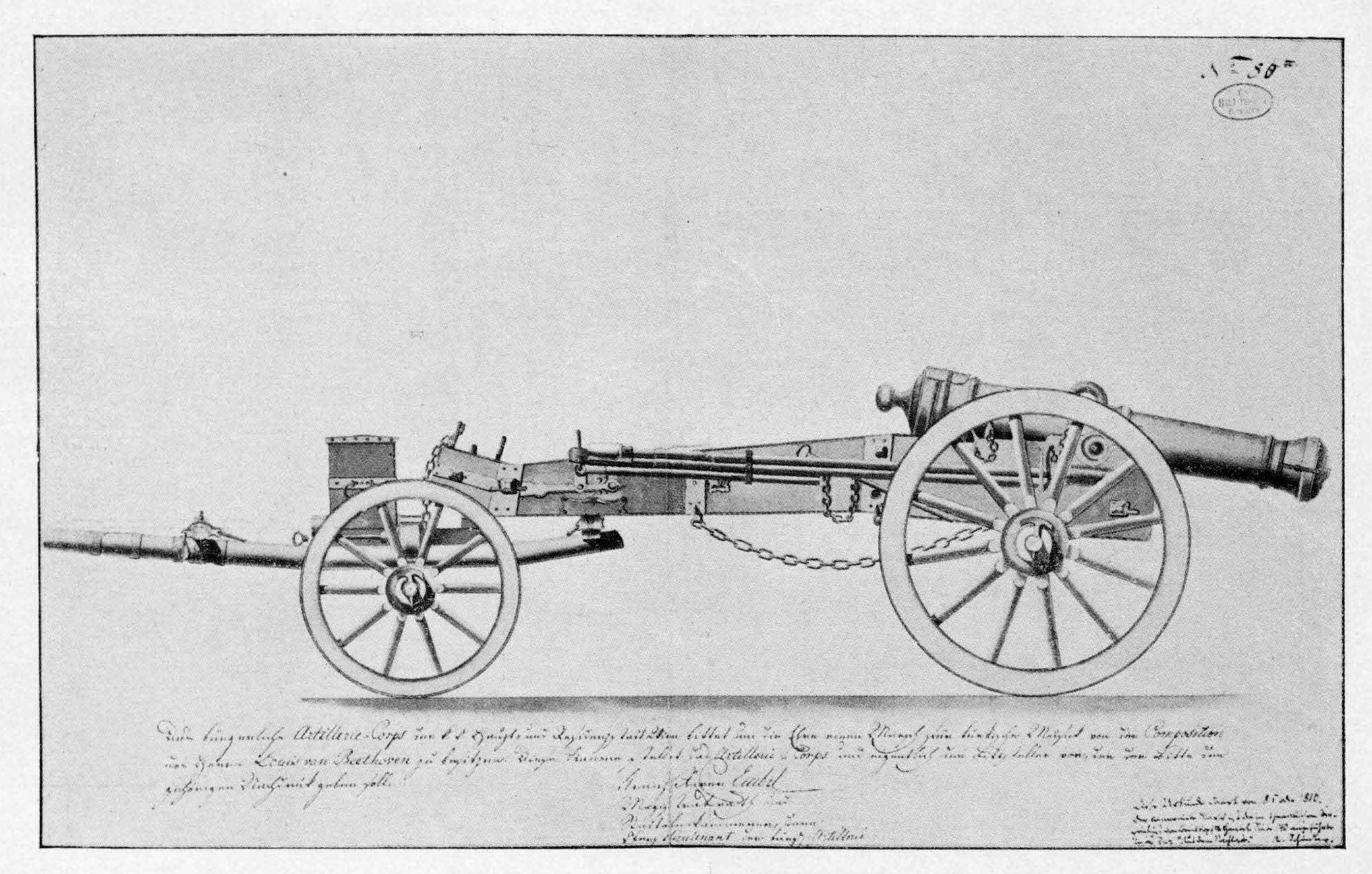
Bild: Werner Guder Inszenierung: Hans Hartleb

Bayreuth im Kriegsjahr 1940





Szenenfotos aus „Der fliegende Holländer"
Bühnenbild: Emil Preetorius



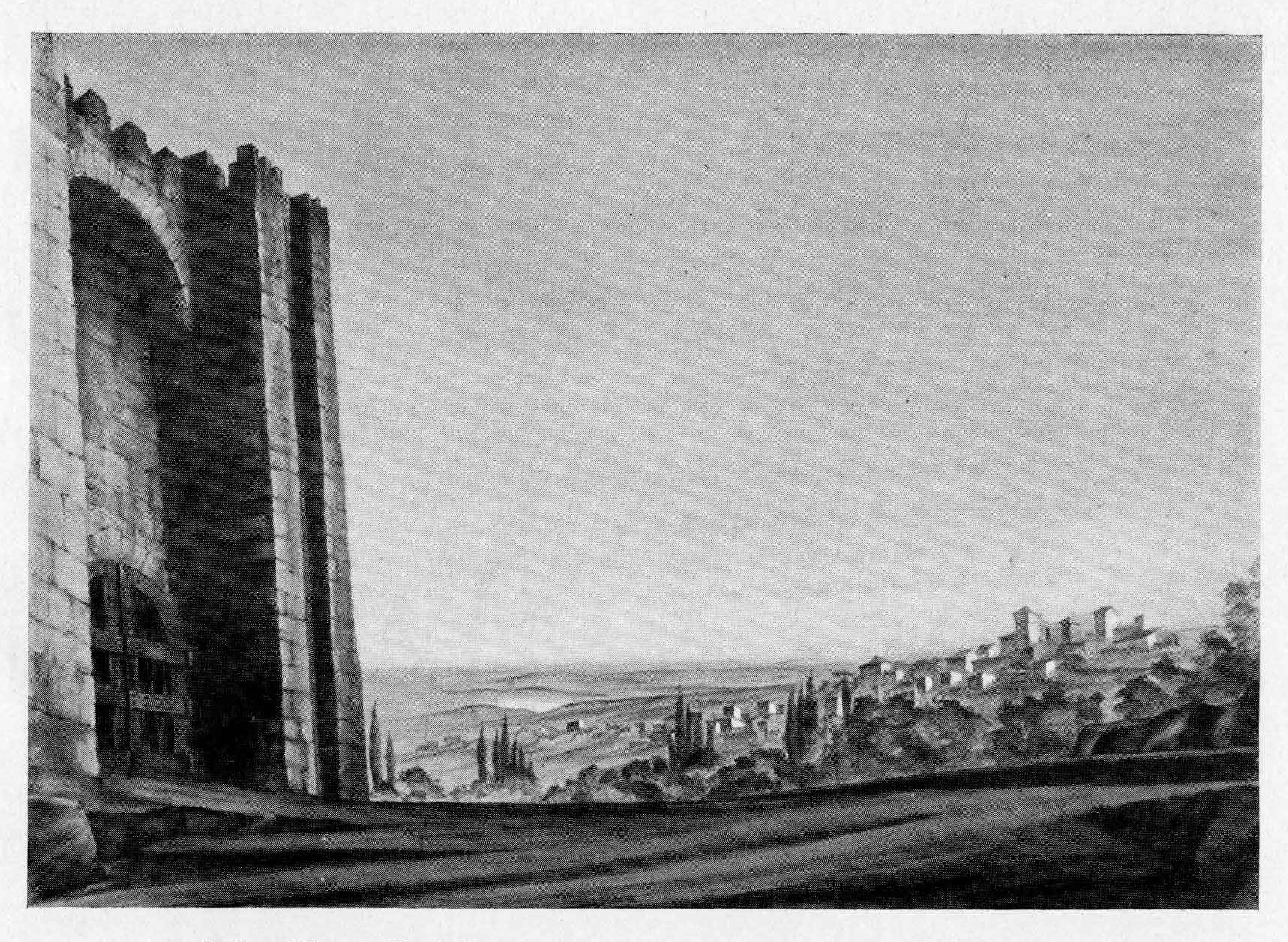
Beethovens „Kanone"

Diese Zeichnung wurde Beethoven 1815 übersandt, um der Bitte um einen Marsch mehr Nachdruck zu verleihen (zu dem nebenstehenden Aufsatz). Das Original befindet sich im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek

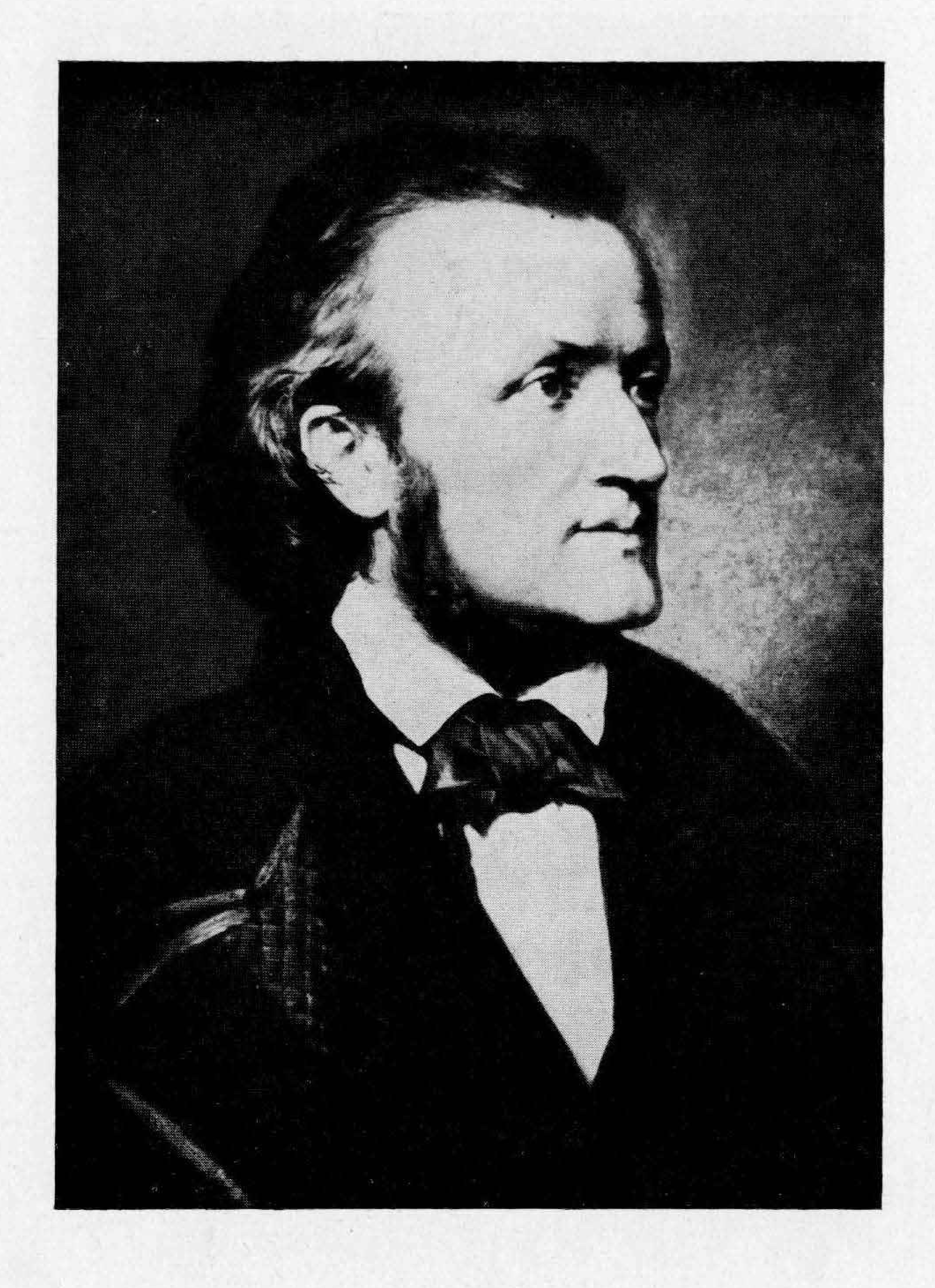
Truppenbetreuung durch KdF.



Das Berliner Philharmonische Orchester spielte unter Hermann Abendroth im Kopenhagener Konzerthaus vor deutschen Soldaten



Bühnenbild von Prof. Emil Preetorius zum 3. Akt von Beethovens „Fidelio".
(Festaufführung im Deutschen Opernhaus anläßlich der Kulturtagung 1937)



Ein Richard-Wagner-Bild
aus dem Besitz des Manskopfschen Museums



Theater
zu Frankfurt am Main.

Ausser Abonnement.

Freitag den 12. September 1862.

Neu einstudirt:

Lohengrin.

Romantische Oper in 3 Akten (der 3. Akt in 2 Abtheilungen) von Richard Wagner.

Unter persönlicher Leitung des Componisten.

PERSONEN.

Heinrich der Vogler, deutscher König	Herr Dettmer.
Lohengrin	Herr v. Kaminski.
Elsa von Brabant	Fräulein Carina.
Herzog Gottfried, ihr Bruder	Fräulein Müller.
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf	Herr Pichler.
Ortrud, seine Gemahlin	Fräulein Medal.
Der Heerrufer des Königs	Herr Liebisch.
Brabantische Grafen und Edle	Herr Zimmermann, Herr Laur. Herr Krug. Herr Speigler.

Sächsische und thüringische Grafen und Edle.
Edelfrauen. Edelknaben.
Mannen. Frauen. Knechte.

Antwerpen: Erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.

Unpässlich: Fräulein Gebhardt.

Der Billet-Verkauf findet an der Theater-Casse von Morgens 11—1 Uhr statt.

Anfang 6 Uhr.

Eintritts-Preise.

Einzelne nummerirte Plätze in der Fremdenloge des ersten Ranges	1 fl. 45 kr.
Ein Sperrsitz im Parquet	1 „ 24 „
Einzelne nummerirte Plätze in der Fremdenloge des zweiten Ranges	1 „ 24 „
Logen des zweiten Ranges, der Platz	1 „ — „
Parterre	— „ 48 „
Gallerie	— „ 24 „

Anfang 6 Uhr.

Ende nach halb 10 Uhr. Cassen-Oeffnung halb 6 Uhr.

Druck von Wilhelm Küchler in Frankfurt am Main.

Theaterzettel der Frankfurter Lohengrin-Aufführung unter Richard Wagner 1862

(Zu dem Aufsatz von Gottfried Schweizer, Seite 408 ff.)